

ТОРМОЗЫ НОВОГО РУССКОГО ИСКУССТВА¹

[569]

I

У нас в России есть теперь уже немало людей, в самом деле любящих искусство. И на выставках, и в опере, и в концертах они действительно проводят одни из счастливейших часов своей жизни, искренно радуются на то, что в живописи, скульптуре или музыке хорошо и талантливо, не пропускают никакого случая узнать что-то новое, прекрасное по этой части, на придачу ко всему прекрасному и талантливому, что дано прежними веками, и при этом глубоко радуются, когда видят, что талантливое новое выпало на долю нашего отечества и создано руками наших собственных художников. Эти люди страстными глазами следят за успехом русского художества и считают всякий новый шаг его вперед — истинным торжеством и праздником для себя. Они ведут у себя в голове счет нашим художникам, помнят все, что ими создано самого хорошего и замечательного, и радостно приветствуют появление всякого нового русского таланта, всякого нового русского истинно даровитого художественного создания. Да, по счастью, таких людей у нас теперь уже немало, и их мнения много раз высказывались даже в печати, не только в Петербурге и Москве, но и в разных далеких концах России, в русской провинции. Замечательно, что именно в провинциальной печати у нас до сих пор всего более выражено было сочувствия новому нашему искусству. К этому факту я еще ворочусь ниже.

Но симпатизируют новому искусству далеко не все. Напротив, большинство публики состоит у нас из людей, которым очень мало дела до того, что хорошо и талантливо, и которые любят в искусстве специально лишь то, что и не хорошо, и не талантливо. Им более всего нужно то, что в искусстве плохо и плоско, что в нем фальшиво, гнило и негодно. Талантливость не доходит до их зрения и слуха, истинность и глубина содержания не имеют для них никакого значения, и весь свой век они пробавляются жалкими

¹ В.В. Стасов, *Избранные сочинения в трех томах*, т.2 (Москва: Искусство, 1952), стр. 568-636 (главы о музыке пропускаются). Впервые «Вестник Европы», 1885, февраль, март, апрель, май.

побрякушками, на которые глядеть досадно. Между художниками для их сердец милы только те, что посредственны или бездарны; между художественными созданиями наполняют их сердца и волнуют душу лишь те, в которых вместо красоты присутствует смазливость, вместо правды — условность или даже полная нелепость, вместо чувства — риторика, вместо вкуса — пошлость. Это люди того самого сорта, про которых Гоголь восклицал: „Пооди ты, ладь с человеком! Пропустит мимо создание

[570]

поэта, ясное как день, а бросится именно на то, где какой-нибудь удалец напутает, наплетет, изломает, выворотит природу, и ему оно понравится, и он станет кричать: „Вот оно, вот настоящее знание тайн сердца!” О, какой знаток был Гоголь природы человеческой вообще и природы русской в особенности! Полстолетия тому назад были сказаны эти чудесные слова, и с тех пор дело ни на единую черточку не переменялось. Все осталось попрежнему, и, может быть, фальшь вкусов разрослась даже сильнее и шире прежнего.

Вот в таких-то людях и сидит помеха всякому правдивому и талантливому искусству, в том числе и новому русскому. Они глубоко ненавидят все то, что в художниках и в искусстве не приходится по их изменным вкусам и злосчастным понятиям; они злые гонители всего самого высокого, правдивого и талантливого; они бы с восторгом стерли все это с лица земли. А когда нельзя вовсе стереть, то хоть бы задержать и затормозить так долго, как только удастся. И из этих людей состоит у нас громадное большинство; каковы же поэтому те помехи, которые вечно лежат поперек дороги искусству, рвущемуся к свету и правде! Новое русское искусство, здоровое, свежее, дышащее светлым юношеским порывом вперед, осуждено на каждом шагу чувствовать толчки в бок, ухабы и подножки со всех сторон. Его слабость, его падение были бы, кажется, торжеством многих тысяч людей. Целые толпы из среды публики били бы тогда в ладоши и ликовали бы беспредельно. То-то был бы праздник! И это не миф, не выдумка, не фантастическое предположение. Этому было даже несколько примеров; я их приведу ниже. Только ненавистники нового русского искусства немного ошибались всякий раз в своих надеждах: не взирая на все невзгоды, новые русские художники никогда не падали духом и бодро продолжали свое дело.

Ничто новое, выступающее на замену старого — негодного, или на продолжение старого — хорошего, никогда не водворялось без упорного сопротивления и без отчаянной борьбы. Охрана прежнего, все равно и худого и хорошего, — эта одна из самых коренных потребностей людских, особенно у тех между ними, которые близоруки и ограничены, а таких — всегда и везде большинство. Нигде ничто новое, если оно правдиво и глубоко, не бывает сразу принято мирно и дружелюбно. Его никогда не допускают безропотно. Оно с боя должно добыть себе место и завоевать себе право. Поэтому и в искусстве новые художники и новые стремления всегда должны были терпеть суровую неприязнь и жестокое сопротивление, прежде чем добиться настоящего своего торжества. Но нигде неприязнь и сопротивление новому искусству не получали такого лютого, мучительного, преследовательного и инквизиционного характера, как у нас.

В 1874 году Пероз писал мне: „Мое мнение таково, что искусство— совершенно лишнее украшение для матушки-России, а может, еще и не пришло то время, когда мода искусства выразится сильнее, а потому и любовь к нему будет заметнее”.

И раньше Перова, лет за десять-пятнадцать, и после Перова, спустя лет десять, все лучшие художники, что только у нас бывали, вынуждены были много раз, вслух или про себя, повторять этот тяжкий стон боли и безнадежности.

[571]

В последние два года своего пребывания в России (1854—1856) Глинка часто повторял немногим близким людям, еще интересовавшимся его созданиями: „Поймут меня тогда уже, когда меня не будет в живых, а „Руслана” — лет через сто!” Ведь в то время никто еще не хотел знать „Руслана”, все презрительно, свысока глядели на него или же и вовсе забывали его. Другую оперу Глинки, „Жизнь за царя”, итальянцы вытеснили с Большого театра на Александринский (как нечто совершенно маловажное). Притом же, замечено в одних современных заметках, „опера эта давалась с полным пренебрежением во всех отношениях, и когда давалась? или в табельные дни — не по музыке, а по имени оперы, или когда почему-нибудь нельзя было давать других опер”. „После всего, что мой брат переиспытал, перестрадал и почувствовал в

последние два года пребывания своего в России (говорит, в этих своих воспоминаниях о Глинке сестра его, Л. И. Шестакова), я бы и не решилась просить его снова приехать на зиму в Россию... Уезжая, в 1856 году, в последний раз за границу, Глинка, на заставе, у Петербурга, вышел из кареты, простился с провожавшими его, потом плюнул и сказал: „Когда бы мне никогда более этой гадкой страны не видать!” И это восклицал Глинка, который был человек такой мягкий и кроткий, который всю жизнь так страстно, так беспредельно любил Россию!

Да, но родина — это одно, а живые ее представители — это нечто совсем другое. Родина была нема и безгласна, но живые ее представители — о, как они были и не немые, и не безгласны! Они с презрением объявляли, что „Жизнь за царя” — это мужицкая музыка (*musique de cochers*, „Руслан” же — опера скучная, а главное, совершенно неудачная (*opéra manqué*). Конечно, „Лучин”, „Сомнамбулы”, „Пуритане” и „Нормы” никому не казались в это же время ни мужицкими, ни скучными, ни неудачными, а наполняли все русские сердца страстным восхищением. Понятно, что после того „Руслана” можно было не давать на нашей сцене целых четырнадцать лет, и никто этого даже и не заметил. Конечно, так продолжалось бы и до сих пор, если бы не упрямые усилия горячих (очень немногочисленных) поклонников Глинки, которые, после долгих напрасных хлопот, добились-таки, наконец, своего: заставили на русской сцене исполнять „Руслана”, а русскую публику приучили к мысли, что „Руслан” — не ничтожество, а Глинка — гениальный человек.

Точно так же Даргомыжский мало мог порадоваться на сочувствие своих современников и на успех среди них. В самый год смерти Глинки он писал: „Я не заблуждаюсь. Артистическое мое положение в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признают во мне вдохновения... Притом неуважение ко мне дирекции дает им сильное против меня оружие. Сколько выслушиваю я нелестных намеков, но привык и холоден к ним”. В 1859 году он писал: „Все от меня поотстали, театральная дирекция хотя не поддерживает, но не гонит меня, как прежде; шумный светский круг, учено-музыкальный мир и журнальный вертеп как будто забыли о моем существовании”. В 1865 году: „Все как-то идет у меня к расстройству... Искусство, в благородном его значении, кажется, пало безвозвратно.

Сохраняется оно еще в небольших артистических кружках. Все остальное — или спекуляция, или пошлые забавы...”

[572]

Наконец, в 1868 году, за немного месяцев до смерти, он говорил по поводу великого, гениального своего создания: „Каменный гость” мой подводится к концу. Есть много любопытствующих слушать его. А когда услышат, то многие недоумевают—музыка это или куриная слепота?” И это „недоумение” с тех пор не прекращалось. Вначале „Каменного гостя” вовсе не хотели принимать на нашу сцену, под тем предлогом, что дирекция не может, по своим правилам, заплатить за него более тысячи рублей (тогда как за одну из бездарнейших опер Верди, „Forza del destino”, без малейшего затруднения она же заплатила 10000 руб.). Пришлось самой публике устраивать публичный сбор на „Каменного гостя” и покупать его на пожертвованные, чисто от общего негодования, деньги. Но когда, наконец, этот „Каменный гость” был куплен, „принят” смиловавшеюся театральной дирекцией и поставлен на сцену, его исполнили всего лишь несколько раз, а потом забросили в темный угол, как вещь негодную и ни для кого не интересную. С гениальной оперой Даргомыжского повторялось то самое, что было прежде с гениальной оперой Глинки. Ее никто знать не хочет. „Каменного гостя” не дают на русской сцене вот уже более десяти лет, и, даст бог, авось еще лет двадцать не дадут. Вольно же ей быть созданием истинно великим. И певцы, и капельмейстер, и публика — все только „недоумевают”, и ни шага дальше.

Все это так необычайно, все это так безотрадно и нелепо, что свежий посторонний человек, который в первый раз услышит такой рассказ об участии лучших наших художников, наверное в первую минуту не поверит. Как, в самом деле, вообразить себе, что те великие наши люди, которые теперь так знамениты, которых создания должны составлять нашу гордость и славу, принуждены были, пока были живы, вот как набедствовать и настрадаться, должны были пройти вот сквозь какие шпигрутены! Каждый, слушая ту удивительную повесть, наверное, станет изумляться и негодовать. И, однакоже, дело не остановилось на художниках прежних периодов. Та же история продолжалась и всегда после. Люди жалеют о том, что было вчера, а сегодня повторяют точь-в-точь то самое, на что негодуют и о чем ахают.

Новые наши музыканты — пускай они даже не Глинки и не Даргомыжские, но все-таки, даже по общему признанию толпы, люди сильно талантливые и выходящие из ряда вон, — эти люди постоянно испытывали и испытывают ту самую участь, что их великие предшественники. Их опер не хотят брать на театр, а когда и берут, то, после тысячи мытарств и требований переделок, невежественные капельмейстеры самовольно, ни у кого не спрашиваясь, урезают и переделывают в этих операх, когда они поступили на театр, что хотят и как хотят, и на них нет никакой управы. В заключение же всего публика скучает и жалуется, а театральное управление спешит воспользоваться удобным предлогом, чтобы поскорее снять вон со сцены недоступное и враждебное ей произведение. И вот проходит десять-пятнадцать лет, капитальнейших наших новых опер нет на театре, никто их не слышит и не видит. Новые поколения лишены возможности получить о них хоть какое-нибудь понятие. Симфонии, увертюры, романсы, фортепианные сочинения этих же авторов точно так же избегаются или преследуются и публикой, и исполнителями, и капельмейстерами, так что, не будь Бесплатной музыкальной школы,

[573]

которая все-таки продолжает быть в нашем музыкальном деле и опорой, и дамокловым мечом для всех, они, наверное, никогда не были бы услышаны никем в России.

Вспомним еще один необыкновенный случай. В 1869 году Балакирев, за два года перед тем приглашенный в капельмейстеры для концертов Русского музыкального общества, вдруг принужден был удалиться оттуда. По словам одного из значительнейших русских музыкантов, Чайковского („Современная летопись” № 16), „дирекция нашла деятельность Балакирева, составлявшего украшение Музыкального общества, совершенно бесполезною и даже вредною и в капельмейстеры пригласила некоего музыканта, еще не запятнанного склонностью к русской национальной музыке”. Но многие, очень многие из публики, и с ними вместе музыкальные критики Ростислав и Серов, радовались и ликовали. Серов провозглашал в „Голосе”: „Падение Балакирева, а с ним и его лагеря — дело вполне логичное и справедливое”.

Наконец, у нас бывали целые музыкальные комитеты, которые официально решали, что такое-то талантливое создание (оперу Мусоргского „Хованщина”) ни за что не надо пускать на театр, ни за что не надо давать кому бы то ни было средства узнать ее.

Где найдешь что-нибудь подобное в целой Европе? Где слыхано, чтобы их композиторы, от высших и до низших, их Мейерберы, Вагнеры, их Гуно, Массене и Визе, их Листы, Брамсы, Раффы, Гаде и все остальные, не только были оцениваемы вкривь и вкось — это еще куда ни шло, это часто бывает общая участь, — но чтобы они были вовсе лишены возможности быть услышаны и узнаны! Везде композиторов ищут, жаждут, идут им навстречу, создают для них все оказии явиться перед общим судом — у нас им только зажимают рот, от них только презрительно отвертываются.

Бывали не раз в Европе музыкальные партии, между которыми шла ожесточенная борьба мнений и понятий, бывали глюкисты и пиччинисты в прошлом столетии, бывали сторонники и противники Берлиоза, сторонники и противники Рихарда Вагнера в нынешнем столетии; но никогда и нигде, кроме нашего отечества, не слыхано и не видано, чтобы какое-то „музыкальное начальство” останавливало талантливое произведение на своем шлагбауме и никому не давало его услышать.

В прочих искусствах происходит у нас нечто совершенно тождественное. За месяц до смерти живописец Иванов, привезший свою картину из Италии и не могший добиться, чтобы ее у него купили, писал брату: „Составилась партия о преломлении мне пути — я ведь с моими новыми идеями постоянно должен ожидать новых страданий... Появилась обо мне статья в „Сыне отечества”, где противоположная мне партия — как многие уверяют, Бруни и другие члены Академии — прикрылась именем весьма мало известного и плохого литератора (Толбина). Статью приносят к картине и читают, сличая. Пименов мне говорит, что картина моя не поразила двор, как картина Брюллова („Помпея”)”. Скоро после смерти Иванова Даргомыжский писал в одном письме: „Великий наш живописец Иванов двадцать лет жил царем в своей мастерской в Риме. Что же? Возвратился к нам с дивными произведениями... И чем же кончилось? Нахальство вельможи,

у которого он прождал три часа в передней, сразило его. Холера, смерть и самое унылое погребение были венцом замечательного художника”.

Во времена после Иванова точно так же имеют успех и сильно нравятся всего чаще только создания посредственные и фальшивые. Все лучшие, все самые могучие создания остаются в стороне. Одни из них бывают очень мало или вовсе не замечены, другие сильно не нравятся большинству публики, третьи кажутся совершенно враждебными этому большинству и выразителям его, нашим художественным критикам. Нередко выходит, что русский новый художник, написавший истинно капитальную картину, полную таланта, мысли, глубокого содержания, чувства и правды, точно будто совершил какое-то преступление против всех. На него сыплются упреки и выговоры; ему, точно на публичном экзамене, ставят ноль; ему трубят во все уши, что он, конечно, человек даровитый, но нынче „промахнулся”, что он сам не понимает, что он такое делает и куда идет; его уговаривают воротиться, пока еще время есть, его усовещивают снова ступить на „хороший” рельс, пока еще не все пропало. И это бывает именно все только с лучшими созданиями (никогда с плохими и посредственными) — лучший пример тому превосходнейшие картины Перова, Репина, Верещагина. Чего только из-за них не наслушались их авторы? Какие толстые книги можно бы составить из всех тех упреков и выговоров, что против них были напечатаны!

Но что особенно интересно, это что и сами наши классики говорят то же самое, что и наши художники и сочувствующие им лица из среды публики, о печальном состоянии вкусов и симпатий наибольшей массы русской публики. За десять лет до письма Перова я говорил однажды, в 1865 году, по поводу художественной выставки, на которую все тогда нападали за ее „малочисленность”, за ее „плачевность”, за ее „плохость”: „В нынешнем году все жаловались, — и Академия прежде всех, — что выставка слишком маленькая. Но позвольте спросить, — отчего ей быть большой? У наших художников слишком мало резонов для того, чтобы производить много картин, статуй и всего остального. Напротив, у них есть все резоны для того, чтобы работать как можно меньше. Кому у нас нужно то, что они делают? Кто спрашивает, кто ищет себе художественных произведений? Потребность в созданиях искусства — просто ничтожная у нас. Неужели можно винить художников наших в лени, малом трудолюбии? Да зачем им работать? Неужели

только для того, чтобы наполнять свою квартиру собственными произведениями и, глядя на них, голодать? Нет, надо удивляться, как у наших молодых живописцев хватает мужества и твердости на то, чтоб продолжать свое неблагодарное занятие; надо удивляться, откуда они берут силу делать даже столько, сколько мы видим каждый год. Одни, без помощи, без поддержки, против потока всеобщего холода и апатии! Пусть талантливый писатель напишет замечательный роман, прекрасную драму, комедию, они, у него не залежатся: найдутся издатели, журналисты, которые тотчас купят, напечатают его произведения, и он спокойно будет задумывать новое создание. С живописцем, скульптором не так: окрыленный талантом, юношеским жаром к дорогому искусству, он забывает обо всем, он готов на все лишения; потом придут, посмотрят его картину,

[575]

барельеф, похвалят их, но — кончилась выставка, и в его тесную комнатку возвращается его милое, красивое дитя, которое все ласкали рассеянной рукой и никто не приютил у себя” („С.-Петербургские ведомости”, 1865, № 290). Вот что я писал двадцать лет тому назад. И что же? Один из самых твердых столбов тогдашнего нашего классицизма в искусстве, ректор Академии художеств, профессор Бруни, печатая в „Биржевых ведомостях” полуофициальную статью под названием „Антагонистам Академии художеств”, соглашался со мною именно в этом главном пункте и восклицал: „Повторим за В. С., что потребность в созданиях искусства просто ничтожна у нас”; и тут же прибавлял от самого себя: „Любви к искусству, инстинкта художественного у нас нет”. Не совершенно ли одно и то же все это со словами Перова? Прошло с тех пор целых двадцать лет, а со времени горьких слов Перова — целых десять лет, но дело все-таки ни с места, ничто не изменилось, и, глядя на последние художественные наши события, пришлось бы опять то же самое повторять, что говорили и ректор Академии — в 1865 году, и один из решительнейших ее противников — в 1874 году: „Любви к искусству у нас нет”. „Искусство совершенно лишнее украшение для матушки-России!”

Посмотрите в самом деле (уже не говоря о мнениях публики и критики, о которых речь впереди), посмотрите, какая судьба ждет самые значительные, самые капитальные создания нового русского искусства? Они большинству

вовсе не нужны. Их нет ни в одном нашем публичном музее, ни в одном общественном собрании, и об этом никто никогда не тужил. Если б не было этих трех-четырех чудаков, с П. М. Третьяковым во главе, которые вздумали интересоваться новым русским искусством и любить его в такой степени, что тратят десятки тысяч рублей на покупку новых русских картин и наполняют ими свои дома, даже образуют из них музеи, — наверное, большинство этих картин, и всего скорее самые совершенные между ними, все то, что лучшего создано Перовым, Репиным, Верещагиным и талантливейшими их товарищами, так бы и осталось на руках у своих авторов, в глуши их мастерских, невидимым и неизвестным для всего нашего народа. Между тем, всякие плохие и посредственные вещи всегда находили себе усердных ценителей и покупателей, и „Нимфы” Неффа или „Русалки” К. Маковского, разные „Бури” Айвазовского без труда пробили себе дорогу и красуются на почетнейших местах в Эрмитаже.

Вдобавок к остальным фактам вот еще один, до необыкновенности характерный. В 1874 году П. М. Третьяков, купив за дорогую цену всю коллекцию великолепных туркестанских картин Верещагина, великодушно вздумал подарить ее московскому Училищу живописи и ваяния. „Что же вы думаете (писал мне тогда с негодованием Перов), что сделали члены Совета? Конечно, обрадовались, пришли в восхищение, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они как будто огорчились”. Под разными предложениями Совет отказался от подарка. Тогда Третьяков объявил, что берет свою коллекцию назад. „Вы думаете, — продолжал в своем письме Перов, — произошел шум, высказано было сожаление, желание возратить потерянное? Ничуть не бывало, — все как будто обрадовались: ну, дескать, и пусть так будет!” После того П. М. Третьяков хотел подарить верещагинскую

[576]

коллекцию московскому Обществу любителей художеств, — оно точно так же отказалось!

Пусть мне покажут где-нибудь в Европе что-либо подобное этим необычайным событиям.

Вот несколько примеров того, как идет у нас дело искусства, как его любят и уважают, как в нем нуждаются, как его уразумевают.

Но что все эти примеры доказывают? Они доказывают одно: уровень художественный еще необыкновенно низкий, величайшую необтесанность понимания и вместе— изуродованность вкуса. Все это печально, все это, при каждой новой встрече, наполняет душу горестью, досадой, негодованием. Но это только на первую минуту. Вглядываясь в дело, скоро видишь, что масса не виновата в своей близорукости, в своей слепоте, в своем низком уровне. Она в деле искусства, с самых молодых своих лет обречена жить среди таких обстоятельств, которые мало способны помогать ее росту, ее развитию, расширению ее мысли и понятия и которые, напротив, имеют всю власть обезобразивать эту мысль и понятие, делать их тусклыми, бледными, слабыми или фальшивыми. Эти обстоятельства — точь-в-точь нечистый воздух и зловредная пища, которые портят дыхание человека и отравляют его организм, расслабляют и уродуют его. Возьмите самые сильные, самые здоровые, самые светлые и самостоятельные натуры, и те хрустнут и надломятся под влиянием всего того, что приходится большинству людей выносить на спине своей в течение детских и юношеских годов. Что же будет с натурами слабыми, несамостоятельными, бесхарактерными, из каких состоит большинство? Конечно, они скоро, но прочно обезличатся и обезобразятся. Лишь немногие уцелеют.

Изучить этот печальный ход дела было бы, мне кажется, и нужно, и интересно. Уже столько писано об искусстве и художниках, что пора, наконец, заняться и публикой.

II

Злокачественные влияния в области искусства точь-в-точь те самые, что и в других областях нашей жизни. Это, во-первых, все те ходячие взгляды на искусство и его произведения, которые каждый получает еще дома, по наследству от папаши, мамыши, дяденьки, тетеньки и всяческих знакомых. Потом вся та масса условных, общепринятых понятий и мнений, которыми наделяет „образование”, дрессировка дома, в пансионе, школе, гимназии, академии, консерватории. Потом твердо прививаемая слепая вера в общепризнанные авторитеты. Потом весь тот спутанный, хаотический мир художественных произведений, который постоянно встречается везде вокруг себя каждый в то время, когда складываются мысли и представления, весь тот океан

хорошего и посредственного, превосходного и никуда не годного, идущий нам навстречу в музее, на выставке, в концерте, в опере: среди него большинство людей, уже расслабленное, отуманенное всеми предыдущими влияниями, оказывается неспособным само разобраться и распутаться, становится втупик, совершенно растеривается, просто не знает, куда поворотиться, на чем остановиться. Эту путаницу понятий, эту нерешительность и робость мысли безмерно увеличивает и

[577]

поддерживает, в заключение всего, так называемая наша „художественная критика”, которая, не взирая на свое громкое название, в большинстве случаев вовсе не приготовлена и неспособна к тому делу, за которое берется. Она только приносит своей публике величайший вред.

Первые зловерные влияния в деле искусства начинаются в жизни у каждого почти всегда очень рано. Они одновременны с зловерными влияниями „общего” воспитания и очень похожи на них. В большинстве случаев в общем „воспитании” нас с самой ранней молодости усердно учат тому, чему вовсе не надо учить, и усердно не учат тому, чему всего более надо бы учить. Учат всего более всяческим механическим ухваткам и приемам знания, всей его внешней формалистике, всем его голым фактам, и ничуть не заботятся о том, что кроется позади этих механических приемов, что выражается этою внешнею формалистикою, что заключается в этих голых фактах. „Учи, помни и не рассуждай” — говорят грамматика, учебники истории и географии, катехизис. „Рассуждать будешь — потом, впоследствии когда-нибудь”. Приходит ли, в самом деле, впоследствии это рассуждение, — это мы увидим дальше, а покуда его нет, оно изгнано, и начинающий учиться остается без ответа на сто вопросов, именно в нем просыпающихся на каждом шагу и беспокоящих его. В искусстве — точь-в-точь то же самое, но с тою только разницею, что здесь приемы еще стариннее, еще первоначальнее. Нынче грамоте уже не учат по „буки-аз-ба”, „глагол-рцы-иже-гри”; вообразите же себе, в искусстве все-таки и до сих пор учат именно так. Что такое, как не эти „буки-аз-ба”, те „геометрические тела” из проволоки, картона или дерева, те выдуманнные идеальные носы, уши, лица из гипса, которых нет в натуре, а только в классе, но которые всем приходится долго, очень долго вырисовывать,

точно так, как прежде, бывало, заставляли мальчиков и девочек, с потом на лбу, складывать небывалые склады „дры, щры, цры, щта”, все для симметрии с другими подобными, для порядка, для гимнастики. Долгое время держат каждого учащегося всяческих мертвых и условных формах и как можно тщательнее отдаляют его от форм действительных, — от того, что в самом деле есть в природе. И к этому еще прибавляется бесконечное копирование с „оригиналов”, копирование форм банальных, лиц, голов и фигур бесцветных, бесхарактерных, безжизненных, но зато признаваемых „классическими”, не взирая на то, что их даже и против оригиналов-то еще обесцветили и опошили бездарные рыночные рисовальщики. И все это безумие идет ровным мерным шагом, окруженное общим доверием и даже почтением, никто не жалуется, все довольны, все убеждены, что только в таком ученье и состоит все спасенье, только им и можно дойти до истинного уменья. Но на деле этого не выходит. Рисуют конусы, кубы, носы и уши — все, но рисовать не умеет никто. А почему? Потому, что учат не рисованью, а отбыванью рисовальной повинности. Рисованье — это во всех классах, дома и в школе, нечто вроде каллиграфии, где ученик обязан вывести коротко или длинно, прямо или косо, толсто или тонко, и непременно с тщательною тушовкой, указанной заранее, известные условные фигуры, лица, головы, драпировки — точь-в-точь кем-то и где-то выдуманные буквы, корючки и завитки чистописания.

Разумные

[578]

системы — величайшая редкость; их только что, только что пробуют вводить в употребление.

Что в этом мудреного, когда сами учителя рисования ничего выше этой каллиграфии не знают и не желают! Какие люди учителя рисования? Почти всегда или люди очень старые, или люди очень молодые. В первом случае это все те, которые побились-побились в Академии художеств, увидели, что художество не для них создано, что тут им ничего не добиться, ни до чего не дойти; и вот, кинувши все надежды, сбжавши разом сто ступенек вниз, они идут в учителя. Но позволительное ли это дело? Кто негоден для художества, тот именно и идет учить ему! Ведь это, мол, только начало, ведь это только одна первая его механика, что ж — чему-нибудь большему, настоящему научат,

дескать, позже, потом когда-нибудь, другие. И все воображают, что это то же самое, что учить азбуке и складам: не все ли равно, кто ей будет учить — нянька, или мамаша, или маленький братец Ванюша? Но в том-то и дело, что не все равно. Дело искусства, хотя бы на самой первоначальной, на самой низменной своей ступени, ничуть не похоже на дело знания, тоже на самой его первоначальной, на самой низменной его ступеньке. В деле искусства нет того мгновения, когда можно было бы остановиться на одной механике, на одном факте и внешности. Оценка, сравнение существующей формы с представляемой моею рукою формой не должны ни единой секунды покидать рисующего. Он ничего не должен принимать одною механическою памятью и от первого своего штриха до последнего должен действовать соображением, воображением, рассудком и — как ни забавно это может на первый взгляд показаться — творчеством. Да, творчеством. Потому что эта сила, в какой бы то ни было микроскопической дозе, но присутствует уже и в пачкотне маленького ребенка, когда он рисует домик, или сани, или даму со шлейфом и в шляпке с пером, и в неуклюжем царапанье дикаря, когда он чертит на дереве, или вырезывает на камне, или выдавливают на глине круги, и звезды, и спирали, и человечков, и животных. Везде тут уж присутствует творчество. Везде ум, соображение и творческая фантазия водят слабою, неумелою рукою, когда она пытается воспроизвести то, что глаз видит, что ему нравится, что интересует. Надо этому зачаточному творчеству помочь, надо его направить, надо его укрепить и развить. Вместо этого что происходит? На него выливают ушат воды, его замораживают, его засушивают. Его запирают куда-то далеко на ключ, говорят ему, что оно вздор и пустяки, что его надо забыть и бросить, а вместо того надо приняться за сушь, за мертвечину, за непонятную небывальщину, за отвлеченности, в действительности нигде не существующие. Ничего другого не может дать тот старичок, выброшенный вон из Академии художник, который побывал когда-то в передней искусства, видел классы, карандаши, фигуры и чертежи и никуда дальше не пошел. Помните „Учителя рисования” Перова? Какая это талантливая картина! Как она глубоко хватает! Вся натура, весь внутренний мир этого бедного печального старика выложен перед вами как на ладони. Но не прав будет и совершенно близорук тот, кто остановится на одной только этой стороне картины и поймет только ее грусть и

элегию. “Да, конечно, жаль этого бедного существа, испытывавшего голод и холод, промыкавшего бог знает как

[579]

неприглядную жизнь, век собиравшего себе хлеб по копейкам и ничего не собравшего, а вот теперь, на закате, принужденного печально и тоскливо ждать, в богатой комнате, в уединении, пока мальчишки и девчонки отзавтракают за богатым столом или воротятся с веселой прогулки с расфранченной мамашей. Да, грустная, печальная эпопея. Но не в ней одной вся картина состоит. Есть еще другая сторона, сторона за кулисами, которой не надо забывать. Это — те самые „мальчишки и девчонки”, которых тут нет налицо, которых мы приносим в жертву в честь разжалобившего нас старичка-учителя, но у которых есть тоже свои права, своя нота. Вон он сидит у стола, понутив голову и вертя карандаш между пальцами, в тоске и скуке ожидания. Но посмотрите, около него на столе, на эти доски, на эти воздвигнутые на столе таблицы с „носами” и „глазами” — ведь это все инструменты пытки и мучения, орудия засушивания; все это враги тех маленьких розовых существ, которые в эту минуту еще так весело прыгают и смеются за сценой, а через минуту, потушенные и натянутые, будут вести нетерпеливую войну со своим учителем, если они живы и смелы, или слепо ему покорятся, если они вялы и бесцветны. Чему и в том и в другом случае научит их бедный печальный старик? Тому, что сам по нечаянности узнал и в чем окостенел навеки, тому, что он разносит теперь каждый день по всем домам, как один и тот же рецепт, без рассудка, без разумия, без ответа на какой бы то ни было вопрос, никогда не спросивши, даже никогда не подумавши о всей разнице натур, характеров, вкусов, склонностей.

Другой учитель, молодой, сам еще начинающий, не попал еще под кисть Перова, но тоже как стоил бы того! Может быть, однажды придет и для него свой черед. Это юноша, прибежавший в Петербург, в Академию, или в Москву, в Рисовальную школу, из дальней провинции, учиться и сделаться художником. Он беден, ему нечем жить, он должен что-нибудь предпринять, — и он идет в учителя: это так легко и просто. Он кое-как отбывает свою должность, до которой ему никакого дела нет, он только о том и думает, как бы ее поскорее сбросить с плеч и заняться одним своим настоящим делом. Он учит, как ему в голову придет, — впрочем, все-таки с тех же носов и ушей, опять-таки не

справляясь ни с натурой, ни с наклонностями маленького пациента и вгоняя его в общую мерку.

Неужели все это ученье, ничему не научающее, кроме — и то в лучшем разе — внешней, поверхностной механики, неужели оно не действует самым вредным, самым растлевающим образом на юный ум, понятие, чувство? Ведь оно учит искать в искусстве одной формы, и притом не той формы, бесконечно разнообразной, которая существует в изменчивой и колеблющейся действительности, а какой-то экстрактной формы, процеженной и просеянной, исключительной и отвлеченной, какой в природе нет. Она учит верить в „поправку” природы, она учит верить, что все рассеянное вокруг нас — ничтожество и мизерность, нечто второстепенное, словно какой-то напрасный призрак, ложь и неправда, а настоящее и истинное — это те гипсовые белые люди, которые завещаны нам старинными народами, когда-то жившими, давно и далеко, и к которым мы должны лететь всем сердцем и всей душой. Но в то же время папаша и мамаша со слезами радости держат в своих руках чисто, гладко и тупо тушованные

[580]

листы своих деток, эти рисунки с казенными, безличными, чуждыми всякой живой действительности очертаниями, и с восхищением веруют, что детки их делают успехи в искусстве. Если б они знали, что эти „успехи” — первые шаги на пути искажения художественного чувства и водворения пошлого, рутинного вкуса!

Если бы они знали, что стул, стол, лампа, чернильница, простейший цветочек, учебная комната, все самые обыкновенные вещи, но нарисованные в самом деле с натуры и являющиеся как плод собственного наблюдения, усилий и успехов, в сто тысяч раз нужнее и важнее для художественного настоящего развития, чем всевозможные головы Ахиллеса, ангела или Ниобеи, отчужденные с мертвых „оригиналов” прописей рисовальных.

В школе, а потом в Академии с тем же успехом продолжается это самое дело разрушения. Лишь немногие истинные художники или же немногие люди, одаренные здоровым художественным взглядом, видят эту порчу, понимают ее вред и стараются протестовать. Но их голоса обыкновенно никто не слушает, их смешных требований просто никто знать не хочет.

Заглянем на минуту в художественные школы и академии.

Один из лучших художественных умов нашего времени, знаменитый Виолле-ле-Дюк писал еще в 1864 году („Reponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts et du dessin”): „Рисует не карандаш, не кисть, а — интеллигенция. Механизм руки есть только аксессуар. Художник, не рисующий умом, век будет только машиной, сколько бы ни искусна была, впрочем, его рука. Вот этот-то источник рисования, как и всяческой человеческой деятельности, интеллигенцию — и надобно развивать. А разве академическое преподавание устроено так, чтобы развивать интеллигенцию ученика? Неужели механическая работа состоящая в том, чтоб воспроизводить на бумаге, каким бы то ни было орудием, голого человека, торчащего на эстраде, между четырех стен, может (при какой бы то ни было внимательности преподавателя) развить у учащегося мысль, концепцию, чувство? Есть только один теоретический способ научиться рисовать, и именно тот, который употребляли все великие художники, вне способов академических или иных, и даже вопреки им: это — учиться видеть натуру, учиться выбирать, привыкать задерживать в памяти все, данное наблюдением, и сделать свою руку настолько послушною, чтоб потом воспроизводить на картине отпечаток наблюдения. Переходя к практике, и здесь есть точно так же всего один способ: это — развивать наблюдательную способность ученика, раскрывать его интеллигенцию для всегда нового зрелища природы, анализировать все, представляемое ею, изучать подробности врозь, но твердо помня место каждой из них и их относительное значение; сделать так, чтобы вследствие упражнения рисунок сделался средством постоянной передачи мысли или впечатления, подобно тому, как это бывает у оратора или писателя с речью или пером... Я упрекаю академические методы в том, что они уничтожают интеллектуальную работу между моделью и рукою, что они научают строить периоды, без намерения что-нибудь сказать. .. Академическая метода представляет две опасности: первая та, что ученики, вовсе не одаренные способностью к искусствам, научаются рисовать, стряпать произведения, так как для этого есть способы чисто механические;

[581]

вторая та, что развивается исполнение чисто условное, в ущерб работе мысли... Нет, надо начинать с расширения и увеличения интеллигенции учащегося; не

следует ограничивать его горизонт стенами школы или мастерской, а доказывать ему, что все должно быть для него предметом наблюдения, что он должен сперва на живой натуре, и раньше чем на картинах и статуях мастеров, схватывать выражение человеческих чувств посредством изучения жеста; что он должен разбирать внешнее проявление форм, эффекты света и красок...”

Но таково ли отношение между школьным художественным учением и учащимися также и у нас, в России, мы это узнаем из воспоминаний одного из самых крупных и самых мыслящих наших художников. В статье под заглавием „Судьбы русского искусства”, наделавшей много шума, Крамской говорит: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его сообразно своим традиционным наклонностям; везде оно повинуетя вновь возникающим потребностям общества, и отжившие свое время академии в сущности очень мало стесняют развитие национальных школ живописи...” („Новое время”, 1877, № 645).

Но как же всегда учила своих учеников наша художественная школа, имеющая такое громадное влияние и на судьбу, и на понятия, и на знания, и на деятельность наших художников? Мы знаем это из рассказов не только одного Крамского, но еще многих других, значительнейших наших художников: Перова, Верещагина. Крамской рассказывает: „Я вступил в Академию (в 1857 году), как в некий храм, полагая найти тут тех же самых вдохновенных учителей и великих живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те мастерские итальянских художников, какие действительно когда-то существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор замечательный теоретик, а вот этот великий композитор, только разжигали мое воображение... Но на первых же порах я встретил, вместо общения между учителями и учениками (какое существовало за целые столетия до возникновения академий) и, так сказать, „лекций” профессоров об искусстве, одни голые и сухие замечания: вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне... Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об академии и прокрадываться охлаждение к мертвому и педантическому механизму в преподавании... В классе живописи замечания профессоров отличались опять-

таки тем же лаконизмом: „Плоско! коленка дурно нарисована! чулок вместо следка!” На другой день с иными вариациями: „Не худо, не худо! Э... Это не так, да и это не так! Все не так...”

Перов в своих воспоминаниях говорит нечто совершенно подобное. В статье „Наши учителя” („Художественный журнал”, 1881) он рассказывает множество интересного про трех главных преподавателей в московской Школе живописи и ваяния. Один, Мокрицкий, наполнял все свои классы повествованиями о Брюллове и Италии: Монте-Пинчио, Фраскатти, Альбано не сходили у него с языка. О чем бы он ни заговорил, но кончал непременно своей незабвенной Италией и пленительной Венецией. „Ученики очень любили его слушать, — говорит

[582]

Перов. — Их увлекали его рассказы о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах. И если бы Мокрицкий не был обольщен собою, как хорошим, даже выдающимся художником; если бы он не предлагал каждому своей помощи и совета, даже тому, кто его об этом не просил, а также и тем, которые от них уже по несколько раз отказывались; если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его, наверное бы, очень любила молодежь, и он, несомненно, мог бы сделать много хорошего и принести много пользы своими живыми и воодушевленными рассказами...” Что касается до мнений об искусстве, усердно внушаемых ученикам устами этого Мокрицкого, то они были следующие: „Что натура? Натура — дура! Надо изучать великих мастеров. Изучая их великие творения, только и возможно притти к чему-нибудь разумному, сознательному и изящному. Ученик, прежде чем пользоваться натурой, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих мастеров... Пожалуйста вот ко мне. Я вам покажу и дам рисуночки из „Страшного суда” Микель-Анджело. Вы их почертите побольше, и я ручаюсь, что это будет для вас самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. У меня есть много прекрасных образцов, и, поработавши с них, вы, сами увидите, подвинетесь!..”

Другой преподаватель, Скотти, проходил по классу как Юпитер-громовец или по меньшей мере римский император. Подняв высоко голову

и заложив за спину руки, он медленно, торжественно подходил к какому-либо ученику, молча смотрел на его работу и, так же молча отвернувшись, без слова, без звука, проходил дальше, останавливаясь у следующего. Величайшая похвала из уст его была: „Гм, гм! У тебя идет!.. Это недурно!.. Продолжай!” Но иногда он удостаивал и следующими замечаниями: „Убавь носу! Подними глаз!..” или: „Срежь подбородок!..” Это все слышали от него ученики... Впрочем, в свое дежурство Скотти, в противоположность Мокрицкому, с которым был в вечной вражде, постоянно твердил ученикам: „Надо изучать натуру! Это лучший учитель!” Но это были только праздные слова. Никакой природы, живой и правдивой, он не видел и не разумел, но сам был художник старого покроя и академист, точь-в-точь как и враг его Мокрицкий, и понимал он в действительности только одну „натуру” школьную и натурщикову, и это он доказывал всю жизнь свою не только всеми картинами своими, но и бездушным, мертвым, механическим своим преподаванием в Московской художественной школе.

Третий преподаватель, Заряно, клонил все свое преподавание и бесконечные разглагольствования свои о разных, им самим изобретенных механических приемах только к тому, чтобы ученики рисовали, писали и сочиняли с „математической точностью”. Но дело кончалось только тем, что выходили в результате этюды и картины „с изумительной выпискою, крайнею сухостью и странностью”. - В свою очередь и рассказы Верещагина о преподавании в Академии, в его время, рисуют положение дела, очень похожее на то, какое нарисовано у Крамского и Перова. „Осенью 1860 года я поступил в Академию художеств, — говорит он в одном письме ко мне, — в число учеников профессора Маркова. Бейдеман, тогда еще свежий, был мне

[583]

очень полезен. Он первый, рядом наглядных примеров, поколебал мою веру в необходимость „штриха” (повсеместно царствовавшего тогда в Академии), чистоты и опрятности рисунка. Я стал рисовать грязнее и стал получать более далекие номера...”

Весь этот схоластический, поверхностный и бездушный способ ведения художественного преподавания существует в нашей Академии уже очень давно. По всей вероятности, он точно такой был с самого начала Академии, сто лет

тому назад. У нас ведь, в этом случае, ничего своего нового не выдумывали, повторяли только то, что заведено было и делалось везде в остальной Европе. Во времена „великого” Брюллова, в те времена, когда вся Россия от него с ума сходила и видела в нем не только эру нового искусства, но и олицетворение чего-то совершенно еще небывалого, даже и в деле преподавания, художественной педагогической проповеди, — продолжали, однакоже, царствовать повсюду, в том числе и у самого Брюллова, те же самые взгляды. Хвалители Брюллова, из числа его учеников, бывшие в продолжение многих лет свидетелями всего того, что он делал, думал, говорил, а также того, чему он учил других, рассказывают многое такое, что дает полное представление о художественном учебном и воспитательном способе той эпохи. Один из брюлловских учеников, Железнов, рассказывает: „Брюллов говорил, что „рисовать надо уметь прежде, нежели быть художником; механизм следует развивать от ранних лет, чтобы художник, начав размышлять и чувствовать, передавал свои мысли верно и без всякого затруднения; чтоб карандаш бегал по воле мысли... Да и поздно учиться рисунку тогда, когда живая женщина нравится более Венеры Медицейской” („Отечественные записки”, 1856, т. 107). Что такое это ученье о приобретении „рисунка раньше размышления и чувства”, как не обычное схоластическое понятие о рисунке, как о чем-то совершенно механическом, внешнем и условном, вроде каллиграфии! Что все это, как не старинное игнорирование в искусстве всего самого важного, низведение его на степень красивой, но фальшивой игрушки! Потому что какой же правды ожидать от того художника, который научился рисовать, не думавши и не чувствуя, вдали от живой природы? Брюллов требует, чтоб художник владел каким-то отвлеченным, внеестественным рисунком. Но какой же это будет рисунок, как не условный? Никакому другому, кроме этакого, здесь места нет. Живая действительность, наблюдение и усвоение ее далеко отлетели прочь. Посмотрите, помимо всяческой риторики и пышных слов, что выходило на самой действительности у художников, воспитанных по тлетворной, глубоко разрушительной и развращающей системе академического рисования. Взгляните за кулисы, посмотрите на художников во время их работы, за холстом, в их собственной мастерской. Брюллов всегда очень много толковал своим ученикам про „натуру”, но как он ее понимал, эту „натуру”? Никак не иначе, как в одном только самом условном смысле: он брал из нее, что ему

хотелось, и пропускал все остальное мимо. Ученик его Мокрицкий рассказывает, как он однажды писал в его присутствии картину. „Пришел натурщик, — пишет Мокрицкий. — Ну, Тарас, начнем, благословясь. — Натурщик стал на свое место, и художник, поправив его, взял в руки палитру и начал писать... Торжественная тишина в мастерской сопровождала труд его и довершала очарование.

[584]

Я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту, форму и выражение, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и теней...” Все это Мокрицкий, в своем беспредельном энтузиазме, ставит в заслугу Брюллову, но мы бы поставили, конечно, только в укор. Откуда, в самом деле, брал он все то, что наносил тут на холсте? Конечно, не из природы — он ее обходил, он ее пропускал мимо глаз, он выдумывал какую-то свою собственную природу, ту, которая у него вертелась в ту минуту в голове, на основании всяких гипсов, антиков, картин „великих мастеров”. Это была натура эклектическая, мозаичная, склеенная из разных кусочков, выдуманная. Механически послушная и понаторелая в условности и лжи рука покорно выполняла заветы своего барина и беспрекословно рисовала всякую небывальщину. Вспомним еще, как Брюллов этому же Мокрицкому поправлял его рисунки „с природы” у себя на квартире, далеко от самой природы... „Он просмотрел внимательно, указал недостатки и сделал замечания; потом взял карандаш, нарисовал кисточку, выправил следки, просмотрел внимательно контур и, указывая на красоту линий, сказал: „Видите ли, как нужно смотреть на природу; как бы ни был волнист контур, рисуйте его так, чтоб едва заметно было уклонение от общей его линии... смотрите почаще на антики: в них всегда выдержано спокойствие, гармония общей линии, оттого они и прекрасны, оттого они важны и величественны...” Вот и весь катехизис художества „великого” Брюллова: все природы, все разнообразие природы, все бесчисленные видоизменения людей и существ — приводить к одному знаменателю! Стушевывать все различия, все уклонения, все случайности и, с подобострастием глядя на антики, искать только „прекрасного”, „важного” и „величественного”! Брюллову, со всеми его учителями, товарищами и учениками, не могло, конечно, тогда и в голову

притти, чтобы нашлись такие люди и такие художники, которые бы сказали: „Да не хотим мы совсем ни „прекрасного” и „важного”, ни „величественного” всех ваших антиков. Их совершенства пусть при них и остаются. Но нам совсем другое нужно — нам, художникам, писать, и нам, публике, видеть и чувствовать. Не хотим мы вашего „прекрасного”, которое не есть прекрасное в самом деле, а только условное; да вовсе и не одним „прекрасным” живет искусство. У него важнее есть задачи!” Но ничего такого еще не знал Брюллов со всеми его предшественниками и последователями. И вот, спустя целых полстолетия, их символы веры, их законы до сих пор продолжают царствовать в школе, и вы всякий день можете увидеть в классе профессора, который сердито выговаривает ученику, зачем он так близко, так взаправду воспроизводит на своем классном рисунке натурщика, быть может, с его немножко сухими плечами, может быть, с его полноватым телом, может быть, с его, не до последней ниточки „идеальными”, как статуя, очертаниями! „Что это вы такое делаете? — кричит он, — разве так можно? Копировать натурщика! Да разве вы забыли гипсовые фигуры в залах музея? Натурщик вам дан только на то, чтобы напоминать вам гипсовые статуи древних! Их одних вы должны помнить и рисовать, лепить, а не эту нынешнюю, действительную, случайную, изменную натуру!” И ученик вздыхает и должен фальшить, должен с натуры рисовать „то, да не то”.

[585]

Кто этого не слушается в академиях, горе тому! Один из лучших современных художественных писателей, Эжен Верон, пишет в статье своей „Несколько слов о состоянии искусства во Франции”: „Узколобые академические педанты выбирают из античного мира то, что признают для себя подходящим, сообразно со своим собственным разумением, налагают на него свой собственный вкус и, в конце концов, создают из него ту окостенелую традицию, которая, под именем схоластики, во времена средних веков, сделала бесплодными все усилия человеческого ума, а в деле искусства исключала, во имя академической традиции, таких людей, как Буланже, Гюе, Руссо, Делакруа, с наших выставок, признавая их недостойными считаться в числе французских художников” („L'Art”, 1876, т. IV).

Это „окаменение” так всегда и шло в школах и академиях! повсюду, в том числе и у нас, тяжелым и мерным шагом, передаваясь от поколения к поколению. Сначала рисование и лепление с „великих антиков”, позже — сочинение на нелепо заказываемые „великие античные” или классические сюжеты, потом еще копирование в Эрмитаже и всяких музеях с „великих новейших” произведений „великого века”, т. е. с итальянцев XVI века, единственных достойных наследников великого античного времени; наконец, умиленное пилигримство в художественную Мекку — Италию и фанатическое самоотравление ее старыми идолами. Вот что составляло тот тяжелый капкан, в который попадал художник на лучшие годы своей жизни.

Но всего хуже было то, что люди, задавленные этою ужасною системою, не чувствовали своей гибели и, напротив, находили себя вполне благоденствующими, идущими по настоящему пути и ко всем самым превосходным целям. Лишь немногие, в Европе и у нас, понимали настоящее свое положение и восклицали, как Курбе во Франции, как Крамской в России: „Академия душит!” Лишь немногие разумели глубокую отраву во всем ведении художественного дела повсюду: в механичности преподавания, все равно и первоначального, и высшего, в фетишизме перед древним антиком и новою Италиєю; лишь немногие разумели ложь и вред „классических задач” для заказываемых школою композиций, лишь немногие не веровали в животворящую силу путешествия в Италию и долгой жизни там. Мало выступало вперед, где бы то ни было в Европе, таких художников, которые, как Шассаньоль, живописец 40-х годов (наверное, списанный с натуры в романе Гонкуров „Manette Salomon”), с досадой провозглашают: „Как! все самое противоположное, натуры, темпераменты, способности, призвания, все личные особенности чувствования, схватывания, передачи, все разнообразия, все контрасты, все, что в художнике есть оригинального, — вы запираете все это в художественный пансион, под начальство и указку гувернера от Красоты! И какой Красоты! Красоты, патентованной школой! Талант — гм! Но если б у тебя и было его на грош, то его не донесешь оттуда назад. Потому что талант, что такое талант? Это просто-напросто большая или маленькая способность к новизне, слышишь? к новизне, какую носит в себе индивидуум. .. способность вложить в то, что ты делаешь, немножко того рисунка, который ты схватишь и уловишь сам в нынешних линиях жизни, — сила и, прямо скажу, смелость

попробовать немножко той краски, которую ты видишь своим западно-европейским взглядом,

[586]

взглядом парижанина XIX века... Так вот, мой любезнейший, ты и увидишь много ли у тебя всего этого останется после проповедей, маленьких мук, преследований! Да ведь на тебя будут указывать пальцем! Против тебя будут и директор, и товарищи, и чужие люди, воздух виллы Медичи (французской академии в Риме), воспоминания, примеры, старые рисунки твоих предшественников, Ватикан, камни прошлого, заговор индивидуумов, вещей, всего говорящего, советующего, укоряющего, гнетущего посредством воспоминаний, традиций, высокопочитаний, предрассудков — весь Рим и угарная атмосфера его шедевров... И к чему эта французская академия в Риме? Скажи мне только, зачем? Точно будто не следовало бы оставить на волю растущему живописцу итти, куда ему угодно. Отчего не быть школе в Амстердаме для тех, кто чувствует в себе родственную связь с Рембрандтом? Отчего не быть школе в Мадриде для тех, кто слышит Веласкеса у себя в крови? Отчего не быть школе в Венеции еще для других? И потом, в сущности, на что школы? Хочешь, я тебе скажу, что надо делать, и что, может быть, некогда сделают? Долой конкурсы, школьное соревнование, долой старые, обветшавшие машины и традиционные зацепки: скорей к созданию свободному, убежденному, личному, доказывающему мысль и вдохновение... Но ты увидишь, я тебе это пророчу, что из тебя выйдет, как и из других, — почтенная посредственность. Как же! Ты будешь служить „здоровым и возвышенным учениям искусства!..” Мало выступало также писателей, которые, как Эжен Верон восклицали: „Глубокопочитание прежних поколений со стороны новых иногда превращается в фетишизм, совершенно лишенный рассудка. Если греческая и римская древность еще и до сих пор так странно господствует над нашим умом, если она сделала совершенно бесплодную такую массу интеллигенции, и это посредством деспотизма подражательности, вне которой для художника не было спасения, то надо искать причин этого феномена в фактах психологических”. Мало было людей, которые, как наши художественные „протестанты” 1863 года, видели до корней нелепые привычки и приемы нашей художественной школы, не хотели покориться им и уходили вон,

с проповедью новых понятий, новых приемов, новых стремлений. Мало было у нас художников, которые, как недавно рассказывал один художественный журнал, со слов самих пациентов, „до 30-летнего возраста учились (в Академии), а после только о том и заботились, чтобы забыть все, чему их учили” („Живописное обозрение”, 1883, № 6). Это были все только „лучшие” между художниками; все остальные мирно и кротко покорялись тяготевшей над ними железной лапе и безропотно вдавливались в изготовленную для них, стараниями долгих годов, форму. Систематический погром художественной интеллигенции был прочный, он вполне достигал своей цели, он до глубины костей проникал в существо своего человеческого материала. Уцелели от этого погрома лишь немногие, лишь те, у кого была своя крепкая мысль, самостоятельное понятие, своя виднеющаяся впереди цель. „Оставалось нам в школе, — говорит Крамской, — товарищество, единственное, что двигало массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справиться со своими задачами...” Да, такие люди, по счастью, существовали у нас (как и в остальной Европе), но их было немного, и, в общем хоре, их мало

[587]

слышала и видела отуманенная масса. Еще раз приходит на ум вся глубокая правда слов, приведенных выше: „Нигде в Европе искусство не находится в такой тесной зависимости от академии, как у нас; нигде академии не имеют возможности направлять его, сообразно своим традиционным наклонностям...” Отравляющее влияние совершалось не над одними художниками, но над всей громадой публики. Она еще больше художников была беззащитна против традиционных наклонностей и привычек.

Художественный уровень уже и так, сам по себе, всегда невысок у массы, она всего охотнее наслаждалась бы всякими прилизанными, ничтожнейшими картинками и иллюстрациями, бессмысленными, безвкусными и только жантильными или сентиментальными, теми, какие атакуют каждого человека с самого раннего детства, на страницах „маленьких детских книжек” (этой заразы и чумы), со сладкою улыбкой даримых папашей и мамашей еще в первые годы жизни сыну и дочери. Впоследствии вкус и понятие вырастающего человека подаются преследованию, сквозь всю жизнь его, тысячи лживых кар-

тин и картинок на выставке и в музее, манерных, полных условности гравюр в окнах магазина, приторных и прилизанных иллюстраций в бесчисленных книгах. И что же! Вдобавок ко всему этому тяжелый гнет академических преданий, классические и античные рамки, навязываемые каждому, забивающий мысль слепой культ „великих авторитетов”, не разбираемых, не тронутых собственным умом зрителя!

Какому из всего этого вместе выйти художественному складу и понятию у бедной, ниоткуда не просветленной массы! Тот даже прямой ум, то светлое здоровое постижение, которое первоначально принадлежит каждому не отравленному внешними влияниями человеку, тускнеют и заволакиваются темным облаком. Здравый смысл не всегда погибает до конца — и мы немало еще тому примеров укажем ниже, — но первоначальная сила и свежесть понятия слабеют в громадном размере, мысль становится робка и бесцветна, она делается способна неразборчиво воспринимать зараз хорошее и дурное, ложное и правдивое, она лениво мирится и с талантом, и с посредственностью, и с бездарностью, она часто приучается всего более любить именно последнюю, лишь бы только она была смазлива. Но, что всего безотраднее, она привыкает как нельзя дружнее и спокойнее уживаться с полнейшею бессодержательностью в искусстве и даже искать ее и покровительствовать ей.

Художественная отравка так была глубока, что действовала не только на бедную безответную массу публики, но даже на самых наших талантливых художников-писателей. Кто мог быть более реалист, как Пушкин и Гоголь, кто глубже их понимал фальшь и условность той литературы, которая предшествовала им, кто больше их искал правды и действительности в искусстве своем? И что же! Оба они нисколько не понимали такой же точно фальши и условности, когда она высказана была не в литературе, а в живописи или скульптуре, они в этих искусствах и не воображали искать той самой правды и действительности, какою наполнены были их собственные произведения, для какой они только и создавали эти произведения.

По рассказам ученика Брюллова, Мокрицкого, Пушкин и Жуковский глубоко „любовались и восхищались дивными акварельными

[588]

рисунками Брюллова”; но когда он показал им недавно конченный рисунок „Съезд на бал к австрийскому посланнику в Смирне”, то Пушкин был в таком восхищении, что не мог с ним расстаться, стал перед Брюлловым на колени и начал умолять его: „Отдай, голубчик! Ведь другого ты не нарисуешь для меня: отдай мне этот!” (рисунок принадлежал уже княгине Салтыковой). А между тем, известно, каковы рисунки Брюллова с живой натуры, в том числе и этот: они полны условности и произвола, они не заключают никакой действительной натуры, и „турки” в них такие придуманные, прикрашенные и переделанные по своему, как все его итальянцы, греки, русские, французы, рыцари, монахи, крестьяне и синьоры. Точно так же Пушкин до глубины души восхищался и его „Распятием” и эскизом „Гензерих грабит Рим” и т. д., совершенно не чувствуя, какие тут везде присутствовали условность, академичность, ходульность, ложь и гниль, отсутствие правды и натуры.

Точно так же, когда скульптор Пименов вылепил своего „Бабочника”, Пушкин, при первом же взгляде, сказал: „Слава богу! Наконец и скульптура в России явилась народная”. Президент Академии, Оленин, указал ему художника. Пушкин пожал руку Пименову, назвал его „собратом” и тут же написал свой чудный экспромт:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колени
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удалой игре.

Но Пушкин не понимал тогда, что эта статуя академическое, совершенно условное создание, без всякой жизненной правды, как все, созданное Пименовым в течение всей его жизни. Пушкин не понимал, что никакой „народной скульптуры” тут не являлось, а русское было тут всего одно заглавие да волосы, остриженные в кружок.

Так и Гоголь. „Последний день Помпеи” казался ему верхом не только красоты и совершенства, но и жизненной правды; он ее прославлял— эту театрально-итальянскую живую картину, виртуозную по выполнению, но чуждую всякой правды и живого выражения, полную риторики и барочности, — как гениальное, великое пробуждение искусства в наш век. Художник

Чартков (в „Портрете”) создает всего только какую-то „Психею”, и в этом школьном, насильственном, неестественном, ни на что не нужном творчестве Гоголь не видит ничего предосудительного, негодного, безумного. Да и вообще, кроме подобных безобразных задач, он никаких других и не желал для искусства, он, великий и правдивый реалист, он, который ни за что не согласился бы брать подобные задачи для своего собственного творчества и, наверное, гнушался бы ими, как чем-то мертвым и ложным от начала до конца.

Целую четверть столетия позже еще один крупный, талантливейший наш реалист, Тургенев, точно так же не угадывал смысла художества Брюллова и, значит, всей школы его предшественников и последователей. Конечно, Тургенев видел „трескучесть” и, следовательно, лживость картин Брюллова, но все-таки говорил: „Брюллов мог выразить все, что хотел, да сказать ему было нечего... Брюллов правдиво представлял ложь...” Нет, на деле все это было не так.

[589]

Брюллов вовсе не мог выразить все, что хотел, и вовсе не представлял правдиво что бы то ни было. Он не мог представить все, что хотел; он мог представить только то, к чему привык, к чему был приучен школой и Италией, и потому представлял все это не „правдиво”, а ложно. Его форма рококо вполне равнялась его содержанию рококо и ничем не возвышалась над ней. Не чудо ли это, что такой правдивый в своем собственном творчестве художник, как Тургенев, даже в зрелых годах своих не понимал фальши, академичности и условности у другого художника только потому, что тут дело шло не о романе, комедии или драме, а о картинах и работе кистью? Правда, впоследствии Тургенев, после анатомических работ нашей художественной критики, значительно изменил свое понятие о Брюллове, и в „Дыме”, устами Потугина, прямо называл его „пухлую ничтожностью”, которой, бог знает почему, могли у нас поклоняться целых двадцать лет. Да, но сколько же потребовалось лет даже и Тургеневу, чтобы увидеть ложь Брюллова (и, значит, всего ему родственного искусства) не только в мысли, задаче, содержании, но и в самом „исполнении”?

Так было с живописью; но в скульптуре понятие Тургенева никогда не изменилось, до конца жизни. В „Накануне” у него на сцене скульптор Шубин, который создает барельеф „Ребенок с козлом”, и Тургенев вполне симпатично,

без тени осуждения или юмора, относится к такой академической, никуда не годной деятельности. Этот Шубин „посмотрел на настоящих, на стариков, на антики, да и разбил свою чепуху” — чепуху не потому, что все в ней нелепо и праздно, от самого начала, а только потому, что она не приближается к „настоящим”, к „антикам” и не достигает их неоспоримых, несомненных совершенств.

Вот какие бывали иногда художественные понятия у правдивейших реалистов, у совершеннейших художников русского слова. Для них искусство раскалывалось на две половины. Одна половина была — литература и литературное творчество: здесь они смотрят вперед, у них есть ясные глаза, твердое острое зрение, здесь они стремятся к одной правде и натуре, здесь они чуждаются лжи, гонят ее, как самого злого врага своего. Но другая половина — все остальное искусство, живопись и скульптура в особенности. Тут у них вдруг является: новая мерка, совершенно особенная. Они прощают многое такое, чего? никогда бы не простили в своем собственном деле, становятся близоруки и односторонни, светлый взгляд их отуманивается, и они мирятся, спокойно уживаются со всем тем, что по-настоящему никогда не должно было оставлять их ни мирными, ни спокойными. Такова сила привычки, давно навязанных взглядов, укоренившихся словно непреложный какой-то закон, таков гнет понятий, пример других стран и народов.

Чего же можно ждать, в подобном же случае, от массы публики, состоящей по преимуществу из людей обыкновенных, посредственных, не одаренных ни силою мысли, ни светлым взглядом, ни глубокими симпатиями таланта, часто слишком ко многому равнодушных? Им еще во сто раз труднее противиться ложным идеям, извращенным вкусам, бедственным привычкам мысли, пагубному гнету традиции.

Посмотрим же теперь, в каком положении очутилось большинство нашей публики и куда оно направилось, когда народилось у нас и

[590]

шагнуло вперед новое художественное поколение, с совершенно иными против прежнего мыслями, задачами и стремлениями, и когда наша „художественная критика”, неприготовленная, слабая, вдруг выведенная из своего добродушного *far niente*, оказалась застигнутою врасплох, совершенно сбитою с толку.

III

Наша художественная критика была всегда одним из самых злобредных тормозов нового искусства. Нельзя сказать, чтоб она в конце концов достигла своих целей, — нет, я надеюсь доказать ниже, что этого, по счастью, не случилось, но все-таки своим в большинстве случаев невежеством, безвкусицей и узким консерватизмом она успевала многих, очень многих задерживать, отуманивать, сбивать с пути. „А что говорят в печати?“ — обыкновенно спрашивает большинство, робкое и несамостоятельное, неспособное решать собственным умом. Приговоры печати, если они дружны и часты, нередко имеют самое решительное влияние на массу и способны завести ее бог знает в какие трущобы, когда она колеблется или просто не знает, что подумать о том или этом новом явлении.

Какова была уже издавна наша художественная критика, тому мы находим необыкновенно верное и меткое определение уже почти пятьдесят лет тому назад. Один из самых крупных и умных художников наших, Иванов, писал из Рима отцу своему, в 1840 году, по поводу статьи неизвестного „Русские художники в Риме“, напечатанной в „Библиотеке для чтения“: „Тон русских журналов кулачный, хвастливый, бездушный, необразованный. Если бы эту статью перевести в иностранную газету, то она заставила бы краснеть каждого из нас, а между тем, нас хвалят. Я не знаю даже, не лучше ли бы было, если б о нас совсем не писать, чем писать таким антипатичным, неверным, безосновательным тоном“. Мне кажется, в продолжение полустолетия после Иванова многие должны были повторять почти точь-в-точь эти самые слова. Бездушные, необразованные, антипатичные, безосновательные „кулачные приговоры“ — как это верно схвачено, как все это возобновляется у нас все снова и снова по поводу каждой новой выставки, по поводу каждого нового сколько-нибудь значительного художественного создания. В редких случаях наша критика бывает иною в отношении к истинно хорошим художественным созданиям. Она все более любит брать под свое покровительство создания ординарные или ложные. Примеры тому бесчисленны; некоторые из характернейших будут приведены ниже.

В прежние времена наши художественные писатели любили отличаться по части глубины и красноречия и тут же по части патриотизма. Так, например,

известный поэт 30-х годов, Тимофеев, признанный Сенковским за великого гения, писал, в 1835 году, в лучшем тогдашнем журнале „Библиотека для чтения” (статья: „Русские художники в Риме”): „Мастерская художника—новая вселенная. Я сейчас выхожу из одной такой вселенной. Создать и осуществить — какие прекрасные преимущества творческой силы живописца! Вы видите, как в хаосе скопляются первые зародыши вещей; видите, как раскрываются их формы, как рассеивается облако и из тьмы выходят стройные совер-

[591]

шенные существа... Рассудок преклоняет колени перед могуществом этого волшебства; воображение зрителя, чувствуя нищету сил своих, останавливается, ослепленное как бы лучами солнца, едва осмеливается кинуть полвзгляда и, подобно стыдливой невесте, снова устремляет взоры в землю. Вселенная существует: вот она!.. Благоговейте перед тем, кто позволил избранному человеку говорить, и наслаждайтесь плодом позволения”. За таким вступлением следовало восхищение портретами Бруни, сравнявшимися с тициановскими (один из портретов — шестнадцатилетняя девушка „в костюме Психеи”!), портретом Анатолия Демидова, работы Брюллова, где все наполнено „русской национальной поэзией”, так как Демидов представлен „в одежде русского боярина” и ноги его коня „с гордостью попирают бывшие владения Кучума... Мир тебе, Сибирь — русская Америка!” и т. д.

Другие бряцали на своих лирах в ином тоне. Так, например, тот неизвестный, про которого говорил Иванов, описывая мастерские „русских художников в Риме” („Художественная газета”, 1840, № 6), восклицал по поводу картины Завьялова „Сошествие Христа во ад”: „Я смотрю на это все и умиляюсь! Как чудно, ярко, как непостижимо отчетливо высказывается во всем характер, история нашего народа, как явно гармонирует между собой, в известную эпоху, внутренняя жизнь народа с его бытием политическим. Россия живет в гигантских размерах и формах; ей тесно, ее политика объемлет целый мир. Европа и Азия ждут ее разрешений. Эта сила отозвалась во всех частях, во всех фазах нравственной жизни русского народа. Она откликнулась и в художествах наших. Посмотрите, вот русские люди, живущие вне своего отечества, отдельно и независимо от отношений общественных: они живут и действуют только про себя, а им давай, извольте видеть, больше места! Им

тесно! Раздайся!..” Другой писатель тех времен, профессор Шевырев, восторгался до беспредельности всем вообще русским искусством („Москвитянин”, 1841, т. VI, статья „Русские художники в Риме”), находил в нем создания все самые капитальные и говорил, что именно „Россия оградила наши гениальные дарования (Брюллова и Бруни) от всякого неправильного развития, какому подвержены художники Запада”. Кукольник, Булгарин, Сенковский, каждый в своем журнале и газете, взапуски восторгались Брюлловым, признавая его высочайшим гением современной художественной Европы, конечно, именно потому, что при всей своей талантливости (впрочем, внешней) Брюллов был одного с ними поля ягода, столь же поверхностен, надут, ложен и условен. Кукольник объявлял, что от „Последнего дня Помпей” и до „Взятия божией матери на небо” можно насчитать у Брюллова до двухсот разнородных его произведений, и каждое поражает новостью, оригинальностью создания, правдою, естественностью положений, разнообразием колорита” („Библиотека для чтения”, 1843, т. 56, статья „Современное искусство в России”). Что мудреного, когда даже тогдашние живописцы думали в том же самом роде, и старый академик Егоров со слезами на глазах восклицал: „Карл Павлыч, ты своею кистью бога славишь!” Но, за одним разом с Брюлловым, журналисты и фельетонисты беспредельно восхищались тогда и остальными нашими художниками, главное в том соображении, что они отличатся перед Европой и нам „честь принесут”. Тут уже все в расчет шли безразлично, одной сплошной толпой, и хорошие, и посредственные,

[592]

и никуда не годные: и Завьяловы, и Кипренские, и Шамшины, и Тырановы, и Плюшары, и Воробьевы, и Чернецовы, и Штейбены, и множество других, которых имена теперь давным-давно забыты, но тогда—все годились, все были превосходны. Кукольник— тот в своем пафосе заходил так далеко, что объявлял в „Библиотеке для чтения” (1843, т. 56): „Мы так избалованы, так приучены к колоссальному, что для нас и художник не художник, если не напишет картины в несколько сажень. Это требование весьма справедливое!” Еще бы всего подобного не называть бездушным, хвастливым, кулачным, необразованным—Иванову, в самом деле художнику, в самом деле человеку думающему и понимающему. Его не могли вводить в заблуждение никакие фольги и фальши,

он видел на деле совсем другое, чем критики-риторики, критики-лжепатриоты, критики— чванливые хвастуны, критики— грубые невежды его времени. Он писал в эти самые годы Обществу поощрения художников из Рима, что „русские художники почти еще ничего не произвели” и что все это еще впереди („Жизнь и переписка Иванова”, письмо № 54).

Но много лет прошло с тех пор, а наша художественная критика ничуть не пошла вперед и стоит все на той же низменной ступени. Имена переменялись, но сущность вещей—нисколько. Вместо прежних Тимофеевых, Кукольников, Булгариных, Сенковских пишут нынче в журналах такие же „художественные критики”, как и они. Продолжается все прежняя проповедь, прежнее восхваление того, что плохо или посредственно, и топтание в грязь того, что талантливо. И толпа часто слушается этой проповеди, часто верует в слова невежд, повторяет их, не понимая того, что какова она сама, толпа, ни есть, как ни полна зачастую бывает темноты, предрассудков и ложных преданий, а все стоит гораздо выше большинства своих самозванных просветителей и советников. Несмотря на всю толстую кору, застилающую ей иногда глаза и уши, у массы все-таки есть в корню свежее здоровое чувство, иной раз вдруг просыпающееся и ярко высказывающееся. У большинства тех, кто выступал в роли „художественных критиков”, напротив, всякое здоровое свежее чувство давным-давно утеряно. Трудно поверить, не убедившись собственными глазами, насколько они почти все ниже общей, темной, сплошной толпы.

Посмотрите на нашу литературную критику: там другие люди, другие требования, другие нравы. Там, в большинстве случаев, приступает к этому делу тот, кто действительно интересуется им, чья мысль занята им, кто искренне стремится узнать, что создано разнообразными талантливыми людьми, своими и чужими, в деле занимающего его искусства, одним словом, приступает к этому делу тот, для кого литература и ее судьбы — вопрос очень важный, иногда даже задача его жизни. От этого у нас есть в литературной критике такие люди, как Белинский, Добролюбов, Писарев, Ап. Григорьев. В художественном деле совсем другое. Кроме исключений, самых редких, как, например, автор книги „Эстетические отношения искусства к действительности”, почти все, бравшиеся у нас за перо для того, чтоб писать об искусстве, — и не знали его, и не любили. Это были, в большинстве случаев,

все только фельетонисты. Они обращались к нему своим пером, так, по нечаянности, потому что так пришлось в эту минуту; они брались писать о нем, прежде о том никогда и не думавши, экспромтом для самих себя, без малейшего приготовления — сойдет, мол, ведь это дело такое

[593]

пустое, что тут „знать” да „понимать”! А поэтому они и расправлялись с ними за панибрата, с такою же беззаботностью и санфасонством, как с любым другим ничтожнейшим предметом своего ежедневного фельетонного каляканья. Кто пошел в фельетонисты, тот сейчас все знает. Он все видел, все уразумел, ничего для него нет темного или затруднительного. Взглянул — и разом все понимает. Фельетонисту довольно притти и стать перед картиной или статуей — и он вам сейчас все разведет по пальцам. Но, что всего постыднее: никто не находит всего этого безумным и нелепым, никто не глядит с -презрением на ту смесь легкомыслия, дерзкого невежества, безвкусыя, из которых составлены те фельетоны, что идут у нас за „художественные критики”. Что эти люди на самом деле ничего не знают об искусстве, никогда ничего не видали из его созданий, что они не имеют никакой способности понимать его и судить о нем — а им какое до того дело? Иногда к этому хору людей-всезнаек и людей-экспромтов присоединялись и художники. Но так как до сих пор (кроме очень редких исключений — таких, как Крамской) это все бывали художники плохие или посредственные, с головою спутанною и понятием темным, то и они ровно ничего не приносили (как мы увидим ниже) для просветления публики и повышения ее художественного уровня.

Но вот что очень любопытно. Эти господа, перед изложением своих прекрасных мыслей и приговоров, часто помещали что-то вроде извинений перед публикой, что, мол, я не считаю себя в самом деле разумеющим что-нибудь по этой части, и мои, дескать, рассуждения, конечно, не бог знает что, и им особенно верить нечего... а все-таки, а все-таки извольте-ка их, господа, послушать. В таком роде всегда бывало прежде, да часто бывает и нынче. Лет пятьдесят тому назад Кукольник, приступая к разбору академической выставки 1836 года, писал: „Я буду просто беседовать, и если где-нибудь, от дурной отделки в слог, слова мои получают вид суда — не верьте: я не хочу, да и не могу судить, не хочу и не могу брать на себя права, которого действительно не

имею. Буду рассказывать свои мысли вслух, нимало не ручаясь за их непреложность...” („Художественная газета”, 1836, стр. 139). Иногда он тоже восклицал: „Боже меня сохрани сесть на судейское кресло!” Спустя пятьдесят лет г. Суворин точно так же, принимаясь за статью о выставке, которой посвящает множество превосходных столбцов своей газеты, объявляет, что „он был на выставке не в качестве критика, а в качестве „друга” своего корреспондента, и что хочет только сказать о том, что ему понравилось и о том, что не понравилось”. Таких Кукольников и Сувориных у нас всегда бывало сколько угодно. Станный народ! Блудливы, как кошки, а трусливы, как зайцы. Наговорят сто возов нелепостей, нагромоздят целые горы негодных мыслишек своих, попробуют заплевать все, что есть лучшего и талантливейшего, поднять до небес все, что есть плохого или посредственного, а сами приговаривают: „А впрочем, это мы только так! Не обращайтесь особенного внимания на то, что мы говорим, — мы ведь тут только друзья, а не критики! О судейских креслах мы и не думали!”

Однако взглянемте подробнее на критики наших критиков.

У них вначале было такое высокое понятие о русском искусстве, что они ставили его даже гораздо выше русской литературы. Сенковский писал в 1836 году: „Обежав дважды бесконечные залы выставки

[594]

в Академии художеств, мы были удивлены и числом дарований наших художников и их силою. О, русское художество далеко опередило русскую литературу! И почему знать, может статься, мы предназначены быть преимущественно народом художественным, подобно голландцам и бельгийцам, которым никогда не удавалось надеть два венка вместе на голову своего гения. Англичане, первый народ после древних на поприще словесности, несмотря ни на какие усилия, не могут приобрести в Европе художественной славы. Одни только греки получили двойную пальму победы и в литературе и в искусствах. Видно, народы, так же как и отдельные лица, рождаются каждый под особенною звездою” („Библиотека для чтения”, 1836, т. 18). Точно так же Кукольник, столь патетично признававший величие русского искусства, совершенно отвергивался от русской литературы, от русской поэзии: „Куда девалась у нас поэзия — одному богу известно; не верим нынешней русской поэзии”, —

возглашал он, принимаясь за обзор и превознесение „современного нашего художества” („Библиотека для чтения”, 1843, т. 56). Оно понятно: и Кукольник, и Сенковский, и Булгарин, и все их товарищи не выносили ни Лермонтова, ни Гоголя — эти новые наши писатели и созданные ими новые школы были им противны и непонятны, они ненавидели их от всей души за ту искреннюю правду, которую те вносили в искусство, и с восхищением готовы были превозносить, им в пику, кого угодно, не только Брюллова, их приятеля и человека действительно талантливого (хотя человека с талантом испорченным и фальшивым), но даже самых посредственных или плохих тогдашних наших живописцев и скульпторов. Да, и именно за то, что эти художники были бесцветны своим направлением, никого и ничего не затрогивали своими полотнами и статуями, не будили никакой мысли и никакого чувства. Запоздалый эстетик старинного покроя, Плаксин, даже в 1853 году повторял жалкие размышления своих учителей и товарищей. Он соглашался с Сенковским, что в самом деле „мы, русские, народ не литературный, а художественный” и в доказательство восклицал: „Пойдемте в императорскую Академию художеств. При всей строгости суда вы не найдете здесь (на выставке) таких произведений, которые бы не заслуживали внимания в каком-либо отношении!..” („Москвитянин”, 1853, часть 1, статья „Посильный взгляд на выставку Академии художеств”). Вдобавок соображениям общим, по-минутно повторялось тогда публике, что наши художники и по технике стоят невообразимо высоко. „Хвалить г. Маркова за чистоту и правильность рисунка в его картине „Фортуна и нищий”, — объявлял Сенковский в 1836 году, — значило бы обижать питомцев Академии, которая всегда славилась как превосходная школа рисовальщиков”.

Вот как все у нас в искусстве шло чудесно, мило и деликатно вначале, вот как любезны, дружелюбны и розовы были тогда наши „критики” в отношении к художникам. Но такое благополучие продолжалось до тех. только пор, пока художники держались старинного „искусства для искусства”, пока они были далеки от всех тех задач, которыми жила уже в то время литература, пока в их руках искусство было нарядной, но праздной игрушкой. Но только что наши художники поворотили на настоящую дорогу, только что они попробовали сделаться тем же, чем литература, приблизиться к жизни и

рисовать ее, тотчас же все переменялось, тотчас же критики сделали другую мину.

[595]

IV

Первым поводом к тому вышел Федотов.

Публика была поражена им. Она глубоко обрадовалась той свежести чувства, той правде представления, которыми были полны его создания; она стала тотчас же на сторону Федотова и с искренним восторгом аплодировала его смелым, неведанным еще у нас попыткам водворить горячую действительность и неподкрашенную искренность жизни на месте прежнего холода, выдумок и условностей. Толпы зрителей в Петербурге и Москве не отходили от „Утра чиновника” и „Сватовства майора” и, в первый раз еще с тех пор, как было на свете русское искусство, его сравнили и поставили на одну доску с русской литературой. „Чтобы судить о многих картинах, — писал в 1848 году Погодин, — нужно быть ученым знатоком, иметь опыт, нужно задумываться; картину Федотова „Сватовство майора” поймете вы с первого раза, и все лица переселятся с холста в ваше воображение, а может быть, вам придет в голову, что все случилось с действительными лицами комедии Островского „Свои люди — сочтемся” (тогда только что ставшей известною), перед ее началом. Так все это верно, живо, истинно... Что за знакомство с жизнью, с бытом !..” Биограф Федотова, А. И. Сомов, рассказывает, что когда двери выставки 1849 года (где впервые явились перед петербургской публикой обе знаменитые картины Федотова), открылись для всех, „имя Федотова стало сразу известно всему Петербургу. Во все продолжение выставки толпа посетителей наполняла тот зал, где находились его произведения, так что пробраться к ним поближе можно было лишь с великим трудом. Всякий хотел насмотреться на эти сцены, целиком выхваченные из жизни, одинаково понятные для каждого...” Так думали и писали в то время очень многие.

Но тотчас же оказалось у нас немало и таких людей, которых новый почин и новое направление привели в истинное негодование, можно сказать, просто подняли на дыбы. Новое направление казалось им чем-то и неприличным, и незаконным, и непозволительным. Большинство этих людей были классики, т. е. те люди, которые по-раскольничьи веруют только в старое,

давно прошедшее, да еще чужое, а слепы и глухи ко всему новому, в особенности своему. Один из них, достаточно известный впоследствии друг и товарищ М. Н. Каткова, профессор Леонтьев, напечатал статью под заглавием: „Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов г. Федотова”, и здесь подробно высказал все свое негодование, весь свой гнев. Как истый классик, он начинал свою статью громовыми вопросами, вроде Цицерона в речи против Каталины: „К какому разряду художественных произведений, к какому направлению в искусстве следует отнести картины и эскизы г. Федотова, имевшие столько успеха и у петербургской, и у московской публики? Что заставляло стоять перед ними на выставках такую большую толпу посетителей, что привлекало к ним приходивших в Растопчинскую галерею и отводило глаза, повидимому незаконно, от многих превосходных вещей гораздо высшего художественного достоинства, в ней находящихся? Особенная ли острота, с которою они задуманы, особенная ли художественность в артистической обработке, особенная ли виртуозность в технической отделке? Или, более,

[596]

нежели что другое, новость рода, меткость, с которою художник попал именно на то направление, по которому, при данных обстоятельствах, можно идти успешнее, нежели по другим, одним словом,— оригинальность и вместе современность в оригинальности?” На это профессор классицизма отвечал, что одна из главных причин успеха Федотова — та, что его картины принадлежат к жанру, а этот род процветает с тех пор, как „высокое образование стало считаться вещью ненужною для художника, а богатство мыслями— даже качеством вредным”. После этого следовали горькие сожаления об утраченных, невозвратных временах Рафаэля и Микель-Анджело, когда существовало высокое искусство, а далее такие мысли: „Историческая живопись, несмотря на внешние пособия и поощрения, уступает все более и более место ежедневному быту (genre). Это явление очень понятное. Последняя живопись не обращается за своими предметами в высокие области: она берет их из той вседневной жизни, которая окружает всякого, которую знает всякий, как всякий знает хлеб, дрова, платье. Она доступнее исторической; она ко всякому просится в комнату; она всякому понятна. С тех пор как люди разделились на образованных и необразованных, она имеет более обширную публику, нежели живопись

историческая. К тому же она может процветать во всякое время, как бы оно скудно ни было поводами к положительному одушевлению. Этот род живописи более требует меткой наблюдательности, нежели увлечения, более верности природе, нежели высокого изящества, более даровитости и остроумия, нежели гениального богатства мыслями и истинно художественного, спокойно-восторженного мирозерцания...” Расправившись таким образом с жанром за то, что он близок к природе и всякому понятен, не спокоен и не торжественен, московский классик после того расправлялся специально и с Федотовым. Конечно, он отдавал ему некоторую справедливость и слегка похваливал его за „разительную верность”, за удаление от академической модели и за колорит (который, как на беду, у Федотова сер и мутен), но профессор Леонтьев корил Федотова за то, что он слишком низко стоит в сравнении с знаменитыми нидерландскими старыми жанристами и Гогартом, за то, что у него нет их „наивности”, но вместо того есть „злоба и сатирическая насмешка над изображаемыми лицами”, а главное за то, что у него „изображена действительность, как она бывает”. Еще далее московский классик любовно перебирал Горация, Ювенала, цитировал их стихи по-латыни, сравнивал с ними Федотова, находил, что он совсем не то делает, что они (как бы следовало, по-настоящему), и приходил к заключению, что „сатирическое направление не может являться у нас во всей его безотрадной чистоте: в христианском обществе для него нет места”, и что все, сделанное Федотовым, носит характер только „современный и временный”. Тут же профессор Леонтьев упрекал Федотова в „недостатке творчества”, в „малой обдуманности, в малом вкусе, в недостатке изучения постановки фигур”. Хотелось бы спросить: что такое сам профессор Леонтьев-то разумел в „художественной обдуманности”, в „постановке фигур”. Точно будто должно читать Горация и Ювенала, чтобы разом все это понять и узнать! Но всего лучше было заключение: Леонтьев называл тут Федотова (конечно, для проформы) „редко даровитым художником”, но вместе поздравлял Москву „с замечательным талантом другого москвича,

[597]

еще более принадлежащего их городу, это с талантом г. Астрахова, ученика московского художественного класса, которого опыты в чисто нидерландском

роде возбуждают самые приятные надежды” („Москвитянин”, 1850, ч. III). Надежды классического профессора не сбылись, и его Астрахова никто никогда не узнал, даже имени его не слышать было никогда; а тоже и насчет Федотова никто не послушался его предательских внушений. Но с этой московской классически-эстетической статьи можно вести эру походов против бытовой живописи, правдивой деятельности в искусстве и изображении ее — так как она в самом деле в натуре есть. Дело пошло у иных так быстро, что, например, тот самый Погодин, который в 1848 году писал такие восторженные похвалы Федотову (оставшиеся, впрочем, тогда ненапечатанными), и тот уже год спустя, в 1850 году, давал в своем „Москвитянине” место таким враждебным излияниям против Федотова, как статья Леонтьева. Правда, в 1853 году Погодин сам же печатал свою хвалебную статью про Федотова, но это было уже после его смерти (когда наследников у Федотова по художеству никого еще не было и не предвиделось), чисто как исторический „материал”, а несколько лет позже, в 1864 году, по поводу картины Ге „Тайная вечеря”, вполне презрительно отзывался о всей живописи не исторической, не классической, успевшей уже пустить у нас сильные корни, в противоположность настоящей высокой живописи: он ее называл „житейской живописью, или, как говорят ныне поварварски, жанр”.

Вот что произошло в то время, когда консерваторы стали догадываться, что живопись наша вовсе не так „невинна” и ничтожна, как прежде все думали, как бы им самим хотелось и как они давно привыкли видеть. Они стали замечать, что ей неохота долгие оставаться статистом, актером „без речей”, и что она начинает что-то забирать себе в голову, тоже пробует сказать какое-то свое слово. А это уже было, конечно, невыносимо.

V

Как смотрели наши доки и классики в самом начале на все „не историческое” в живописи? Послушаем самого главу старой Академии художеств, президента Оленина. В своей книге „Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств” он писал в 1829 году: „По живописи разных родов (*peinture de genre*) академик Венецианов первый открыл в России путь к сему приятному роду живописи, изображающему разные домашние и народные явления. Не довольно того, что он сам упражнялся в этом

искусстве с большим успехом (о котором свидетельствует картина его в Эрмитаже, представляющая внутренность крестьянского русского овина); он еще образовал целую школу молодых сего рода живописцев, от которых должно ожидать со временем больших успехов и совершенства, особливо в перспективных видах — внутренности зданий”.

Вот чем начинался у нас „жанр”, вот чем он в первое время казался! „Сей приятный род живописи”! Да еще наполовину смешиваемый с живописью в „перспективном роде”! Тут еще ничего не было ни опасного, ни зловредного. Такое ничтожное художество еще

[598]

никого не зацепляло, оно являлось только ничтожной, пустейшей забавой и потехой, неким „упражнением” (как выражался Оленин), и ни на единый вершок не шло далее. Все могли оставаться равнодушны и спокойны. Но что если б Оленин, и с ним старая Академия, могли только предвидеть, сколько этот жанр наделает им однажды хлопот и неприятностей! Как он однажды бросит свое подчиненное, приниженное место, встанет и захватит самое первое место, притиснет к земле их боготворимую „историю” со всеми ее парадами и чванными фальшами. О, тогда бы они поостереглись называть это зловредное направление „приятным родом живописи”! Они сразу расправились бы с ним как следует, вытолкали бы его метлой из глубины академических зал, никогда не позволили бы ему и носа показать в двери Эрмитажа и дали бы ему понять, что оно такое за ничтожество, гниль и тлен. Да, но в том-то вся и беда, что отгадать всего такого нельзя было вначале: „живопись разных родов” так и представлялась вещью, ничего собственно не стоящею, только что „приятною”, вроде сладкого, сентиментального и условного Венецианова, терпимую из снисхождения и — что делать! — неизбежною по новейшим европейским капризам и модам. Но в течение немногих десятков лет дела сильно переменились, и то, что было слабо и маловажно, превратилось в силу и значительность. Некто Арнольд писал в 1860 году в „Московском вестнике”, в своей статье „Несколько слов о русском искусстве и его критиках”: „Теперь задача первой важности в том, чтоб дельной эстетической критикой руководить запутавшегося, часто еще только начинающего молодого художника и недоумевающую публику”. Слышите ли: художник уже запутался, публика уже

недоумевают: куда девались прежние блаженные времена, когда всюду царствовали мир и согласие, когда между публикой, художником и критикой никаких- не слыхано было раздоров и розни, когда все думали в одну ноту. Вот какой враг для слишком многих мысль и пробуждающееся сознание. Ату его, ату!

Вся беда была в том, что искусство, как-то, наконец, проснувшись, не довольствовалось даже тем, что тронул и копнул Федотов. При всей талантливости его, при всей новизне его почина, при всей правде взятого им так неожиданно материала, у Федотова был один важный недостаток: стремление к „моральным урокам”, к „очищению нравов посредством искусства”, к наставлениям и проповедям дядьки и — к карикатуре. Все это было очень плохо и несчастно. От сотворения мира и до сих пор искусство никаких нравов не исправляло и ничьих безумств и дикости не уничтожало. Искусство и самое лютое насильствие жизни, самое свирепое искажение ее всегда очень хорошо уживались вместе, рядышком. Но только те художники, которые, по неразвитости или слабости мысли, брались за задачу исправления нравов, ничего иного не достигали, кроме того, что обесцвечивали свой талант и разжижали свои произведения. Гогарт был по натуре человек необыкновенно талантливый, но почему он так холоден и скучен? — оттого, что он более всего хлопотал о „наставлении” и „морали”. Кто такими задачами наполнен, тотчас становится искусствен, натянут и придуман. Вот именно это-то, немножко гогартовское, направление и было ахиллесовой пятой Федотова. Лишь в двух лучших своих произведениях: „Утро чиновника” и „Сватов-

[599]

ство майора”, он удержался от морали и прямо рисовал сцены из действительной жизни и ни о чем другом не задумывался — везде в остальном, что им сделано, проглядывают поминутно мотивы посторонние: то сентиментальность, то некоторый идеализм, то карикатурность, но всего чаще нравоучение. И это-то и помешало ему развиваться до истинной ширины и подняться на ту высоту художественности, к которой по натуре своей он был, казалось бы, способен. По словам столь близкого его приятеля и биографа Дружинина, он одно время стал задумываться о создании „Мадонны с младенцем Иисусом” и для этого искал везде вокруг себя „неземной красоты в

лицах”. Плохой знак для истинного реалиста, ищущего прежде всего именно всего только „земного”, „правдивого” и „действительно существующего” в жизни. Вспомним, что когда Перов, другой такой же реалист по натуре, как и Федотов, впоследствии точно так же задумался о „мадоннах” и даже стал писать их, многие люди, прилежно следящие у нас за ходом искусства, тотчас указали публике на то, что с Перовым совершается поворот в иную сторону и что тут добра для его таланта нечего ждать. Эти слова, как известно, к несчастью, оправдались. Масса рисунков и эксизов Федотова заражена была, особенно в последнее его время, то некоторою идеальностью, то карикатурой и нравоучением, а потому для искусства никакой важности не имеет. Но именно это-то худое и фальшивое, что, к несчастью, существовало в направлении Федотова, многим нравилось, „примиряло” с тою неуместною правдою и силой, которая составляла главный в нем элемент, и позволяло сквозь пальцы милостиво смотреть на лучшие создания Федотова. „Какие добрые намерения! Как он хлещет пороки!” — говорили многие и совершенно спокойно любовались на Федотова, конечно, очень хорошо чувствуя инстинктом, что всякая сатира и карикатура — невинные пустяки, которые ни к чему не ведут и только слегка всех потешают, которые ничуть вглубь не прохватывают, ничего не изменяют и у публики, и у тех, против кого они направлены. Все с удовольствием выслушивают нравоучение, прячутся за «его, как за каменную гору, и тут же сейчас, поворотившись к нему спиной, продолжают свое дело попрежнему. Федотов этого не понимал и придавал высокое значение своим „нравоучениям” и „карикатурам”: он даже затевал одно время издавать карикатурный журнал (который, конечно, никогда не привел бы ни к чему путному, кроме праздного скалозубства и еще пущего измелечания таланта), а что касается до нравоучения, то он последнее время своей жизни все мечтал попасть в Лондон и поучиться у Гогарта (именно у которого учиться ему было и не надо, и вредно), старался навязывать его двум лучшим своим созданиям: „Чиновнику” и „Майору”; из рассказов Дружинина мы узнаем, как много Федотов хлопотал в этом смысле в разговорах с друзьями и как эти последние не могли его переубедить.

Наследники Федотова не хотели продолжать в том же смысле, как он. Они не хотели довольствоваться одними только его задачами, стали раздвигать их рамки, а по большей ширине и многосторонности своей природы даже никогда

и не задумывались о нравоучении и карикатуре. Вот это-то и не было им прощено „критикой”. Публика — та почти всегда добродушна и непосредственна, она меньше рассуждает,

[600]

нередко ошибается, но больше чувствует и прямо в себя воспринимает. Художественные „критики” наши — те в большинстве случаев ничего не чувствуют, ничего в себя прямо не воспринимают, в тысячу раз чаще ошибаются и только охраняют существующее и давно заведенное. Когда выдвинулась, после Федотова, новая наша школа реалистов, они скоро увидели, что тут дело идет уже не о легких, поверхностных карикатурах и насмешках, что наши художники уже не о праздных „красотах” и побрякушках заботятся, а страшные глубины правды жизни принимаются раскапывать и на свет выносить,— вот и начались походы против нового искусства. Тот самый Федотов, который стольким прежде казался страшен и беззаконен, выходил уже теперь ортодоксален и правилен, выходил человеком „в меру”, выходил художником, которого можно ставить в образец новым своевольникам и дикарям. Стали выдвигаться даже такие писатели, которые попробовали уверять, что у Федотова невозможно искать никаких „трагических мотивов”, которые именно так чувствительны были для большинства зрителей. Один² уверял, что этого Федотову „и во сне не снилось”, что такое толкование не более как „лживо” и „видеть трагедию в „Утре чиновника” или в „Сватовстве майора” способен разве какой-нибудь изувер” („Вестник изящных искусств”, 1884, вып. 2). Замечательно близорукий и ограниченный взгляд! Как будто нам нужно свидетельство самого живописца для того, чтобы знать, как смотреть на его картину, и как будто никто, кроме изувера, не способен понимать страшные, трагические безобразия еще недавней русской жизни, когда они будут слегка прикрыты мелкими спокойными подробностями ежедневной равнодушной жизни. Но, выгораживая Федотова от всего сильно хватающего за душу, от всего сильно потрясающего, тщательно оберегая от таких беззаконий его „комедию самых вульгарных житейских мотивов”, иные из числа врагов, или по

² Н. Д. Ахшарумов. — В. С.

крайней мере непонимателей новой нашей художественной школы, корили Перова и его товарищей тем, что они, хотя и наследники Федотова, но „не заимствовали от него ни юмора, ни теплоты, что они сухи, грубы, прозаичны нехолодны” („Гражданин”, 1883, № 34, статья „Разговоры об искусстве”). Да, Федотова не было уже больше на свете, и его талантливейшие произведения давно оказались безвредными, а эти — все живы и еще бог знает, что, пожалуй, затеют в своих картинах!

Известное дело, ведь искусство должно быть поставщиком красивых и ласкающих глаз пусячков или ложной риторики, а эти невежи— что они такое задевают на своих полотнах? Совсем неприличное для наших гостиных. Один из первых негодующих, художник Микешин (творец памятника тысячелетию России), писал в 1862 году: „Нынешние выставки стали наполняться исключительно произведениями, *со всем жаром* выхваченными из живой действительности, да иногда выхваченными так, что их нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственного чувства посетителей, как это случилось в недавнее время с картиною новейшего направления г. Перова („Крестный ход”). Художник вынес свою картину из зал Академии на постоянную выставку (Общества поощрения художников), но и там он принужден был снять ее, чему

[601]

причиной было отталкивающее содержание картины, имеющей претензию изображать порок...” („Современная летопись”, 1862, № 44). Этим частным порицанием г. Микешин не ограничился: он возносил свой взлет до самых широких обобщений и пугался за всю вообще будущность русского художества, коль скоро оно раз ступило на ложную дорогу. „Страшно за искусство, — говорил он, — когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей их отвратительности, лелеются новейшим поколением художников и служат предметом их любви и восторгов, и так как подобное содержание картин для большинства публики несравненно знакомее, доступнее и занимательнее „Илиады”, „Одиссеи” и истории, то и понятно, что такой живой действительности тысячи рукоплещут, а молодые художники, ободряемые этим легким успехом, отыскивают взапуски сюжеты один другого грязнее. Спрашиваю, кто решится продать или подарить такую картину в порядочное семейство” („Современная летопись”, 1862, № 49).

Таких охранителей доброй нравственности и печальников за семью и искусство было у нас немало, и пока целые толпы публики беззаботно и радостно восхищались талантливими картинами Перова и его смелых товарищей, „критики” брюзжали, сердились и пробовали сбить массу, с толку. „Художники, обратившиеся к жанру, — писала „Иллюстрированная газета”, — думают, что достаточно изобразить старуху, пьяного мужика, девушку у окна или своих собратьев в разных невыразимых позах и костюмах, чтоб вышел жанр. Без идеи, без юмора, иногда поднимающегося до драматизма, не выйдет жанра, поставь фигуру хоть кверху ногами...” („Иллюстрированная газета”, 1865, стр. 302). Кто не видал всех этих картин собственными глазами, наверное, подумает, на основании таких статей, что у нас, в новых картинах, и в самом деле ничего нет, кроме бесцельных каких-то безобразий и нелепостей. Но как же удивится этот читатель, когда увидит самые картины и найдет там не пьяных только мужиков и баб, а сцены из настоящей современной жизни, полные самого разнообразного содержания и значения. С каким он презрением подумает тогда о людях, которые до того мизерны, близоруки и испорчены, что видят буквы и невидят слов, поражены частными подробностями и слепы к великому общему, ничего не понимают в широком, трагическом, великодушном или скорбящем духе, вложенном в картину.

Такие бедные люди изъяснялись иногда, по поводу нового русского искусства, в следующем роде: „Говорят, что живопись быта обыденного, или жанра, у русских художников процветает более, чем другие роды искусства. Можно в этом усомниться. Если нельзя отказать нашим художникам в талантах и в мастерстве писать, то почти везде приходится жалеть о недостатке вкуса, образования, даже просто воспитания. Когда наши жанристы берут, например, сюжет сатирический, для осмеяния какого-либо порока, то уже этот порок они выводят в том открытом, наглom положении, в каком он находится в действительности и где он отвратителен; оттого и картина сатирика-живописца вовсе не смешна, а напротив возмутительна...” („Биржевые ведомости”, 1865, № 234, статья Н. Дмитриева). Вот так, по крайней мере, лучше — прямо начистоту! Что отвратительно в действительности, то не должно быть отвратительно в картине. О нет, совсем напротив! Оно должно быть только „смешно”, оно должно приятным образом забавлять. Ну вот это-то и интереснее всего было узнать нам.

[602]

А то, на что это похоже: представлять кистью и красками вещи так, как они „находятся в действительности”! Само собой разумеется, на такую низость способны только эти вон наши безвкусовые, необразованные, даже просто невоспитанные художники! То ли дело те тонкие деликатные картины, которые у нас так долго существовали раньше этих безобразников и на которые никогда никто не жаловался: „Сельский отдых”, „Крестьянское семейство перед обедом”, „Шашечная игра”, „Девочка с тамбурином”, „Спящий пастушок”, „Купальщица у ручья”—вот оно, вот оно, настоящее искусство, кроткое, мирное, умное, благовоспитанное!

Но был откровенен в те времена, конечно, не один г. Дмитриев: другие высказывали еще другие претензии. Серов, тогда еще не композитор, а только музыкальный критик, вздумал в 1858 году („по специальному поручению своего редактора”, Раппопорта) написать обозрение академической выставки 1858 года и выразил тут недовольство Перовым и вообще новым направлением русской живописи в следующем виде, точь-в-точь „специалисты” Дмитриевы и все им подобные: „Маленькая картина Перова „Приезд станового на следствие” исполнена отчетливо и очень удачно — но... сюжет! Бедный молодой парень со связанными веревкой руками перед испытующим взором станового и писаря; тут сотский и еще баба какая-то. В искусстве дорого не „что”, а „как” —это аксиома; однако надобно же оставить хоть маленькую долю поэзии и в самом выборе сюжетов. И Тенирс и Ван-Остаде никогда ее не изгоняли вовсе из своих грязноватых по содержанию картин. Там было добродушие, была веселость, элементы весьма поэтические. Когда же, как в „реальном” направлении литературы нашей, поэзия в решительном недочете, решительно исчезает за дагерротипностью, это — протест, польза, мера благочиния, это — бичевание, врачевание, как угодно, только уже не искусство, а с дальнейшим преуспеянием такой тяжелой антипоэтичности, академии, музеи, театры и концертные залы пришлось бы закрыть, как здания „неподходящие”, бесполезные” („Музыкальный и театральный вестник”, 1858, № 18). Художник брюлловских времен, неисправимый классик и писатель, скульптор Рамазанов, высказывал против Перова в Москве точно такое же благородное негодование, какое против него высказывал в Петербурге скульптор Микешин: „У г. Перова, — писал он,

— что ни картинка, то тенденции и протест... Его „Сцена у фонтана” — натяжка. Его „Чаепитие в Мытищах” — картина с ярко выраженной тенденцией, изобличением и протестом... У нас все заразилось тенденцией: роман ли, повесть ли, театральная ли пьеса, картинка ли, все создается по новейшему рецепту, первоначально прописанному петербургскими журналами, а потом распространяемому и в сфере образовательных искусств усердными прогрессистами-фельетонистами. Часть наших меценатов, образовавших свои взгляды и вкусы на журнальных и газетных статьях последнего времени и раздражающихся их воззрениями, естественно способна поражаться преимущественно пикантными, изворачивающими душу жемами и платить за них щедрою рукою... Здесь уродливый, безобразный рисунок, карикатура, утрировка нестерпимы и имеют что-то отталкивающее. Нельзя не пожалеть, что зрелые художники тратятся на такую пошлость... Это есть направление, общее всем жанристам, направление, отличающееся каким-то полицейским

[603]

характером и заставляющее их, подобно сыщикам, обнаруживать пред обществом скандальные, возмущающие душу сцены... Не лучше ли художнику трудиться во имя чистого искусства, покинув ложный путь тенденций, пряных сюжетов, вымученных эффектов?” („Современная летопись”, 1866, № 6).

Вот как давно уже гуляет у нас в художественной критике словцо „тенденция”, до такой степени нынче фаворитное и драгоценное. Оно “ собою изображает нечто страшное и зачумленное, оно пришло на смену прежнего „вольтерьянства” и „фармазонства” и в своей зловредности почти равно самым ужасным язвам: „вольнодумству”, „либерализму” и „социализму”. Гнуснее и безобразнее „тенденции” уже ничего на свете быть не может для искусства — это вам тотчас же скажет всякий благомыслящий человек. Но ведь на деле это все не что иное, как только китайские пугала. Кто хоть на единую секунду обратится к своему здравому смыслу, почувствует, что тут налицо все только притворство, фальшь или же грубое непонимание, а создания, клейменные у нас презрительной кличкой „тенденциозных”, они-то именно и есть те самые, которые одни должны „существовать в искусстве”. Тенденцией обзывают „содержание”, когда оно правдиво, истинно, глубоко,, когда оно взято из существующей, настоящей, глубоко затрогивающей современной

действительности. „Все это ваше, может быть, и существует взаправду, — говорит часто зритель (и особенно часто „критик“) художнику,—да ты-то не рисуй мне этого. Такие картины меня только беспокоят, они меня расстраивают! Мало ли что есть на свете щемящего, нелепого, возмутительного, страдающего, трагического, ужасного — да мне-то что до этого? Искусство — это цветочные букеты и гирлянды. Я хочу, чтобы оно потешало меня, чтобы оно ничем серьезным не обременяло меня, чтоб оно щекотало мне приятно в носу, вроде как духи модные, а ты с чем ко мне пристаешь? С „правдой“ какой-то? Да мне какое до нее дело?“ И вот, чтобы избавиться как-нибудь от этой столько беспокоящей правды, выставляют вперед всемогущее лекарство, слово „тенденция“, и когда это сделано — всему уже конец, и толковать больше нечего. Искусство должно быть „чисто“ (т. е. с полным отсутствием содержания или с содержанием ничтожным, нелепым, выдуманном, нестерпимо глупым). А если оно не таково, если художник, проникнутый страстным горячим ощущением трагедий, безобразий или нелепостей, совершающихся перед его глазами, нарисует все это на полотне, ему тотчас кричат: „Тенденция! Тенденция!“ и беспокойно закрывают глаза на „оскорбительную“ для них современность. О, тогда искусство уже не чистое, оно возмутительно, оно скандально, оно безобразно, оно пошло! И никто не хочет понять, что скандально, безобразно и возмутительно, напротив, именно то искусство, которое зовут „чистым“, „настоящим“, которое ставят в пример; что именно оно-то и полно неправды, условности и возмутительности; что оно годно для детей, а не для взрослых. Но слишком всемогуща привычка, долгая дрессировка, прививка, воспитание,— и вот все с суеверным почтением и преданностью смотрят на тысячи таких созданий старинного искусства, которые никакого почтения и восторгов не стоят.

Впрочем, не все повально „критики“ жаловались на „страшную“ тенденцию. Находились иной раз критики с меньшими претензиями.

[604]

Так, например, один художественный критик „Отечественных записок“ жаловался на Перова с совершенно своеобразной и курьезной точки зрения. Он признавал, правда, Перова художником „высокодаровитым“, но объявлял, по поводу первой передвижной выставки („Отечественные записки“, 1871, т. 199),

что этому живописцу „вредит известная доля преднамеренности в картинах. Особенно заметен этот недостаток в новой его картине „Охотники на привале”’. Все фигуры прекрасные, каждая сама по себе; но взятые вместе, производят впечатление не вполне доброкачественное. Как будто при показывании картины присутствует актер, которому роль предписывает говорить: вот это лгун, а это легковерный. Таким актером является (в настоящей картине) ямщик, лежащий около охотников и как бы приглашающий зрителя не верить лгуну-охотнику и позабавиться над легковерием охотника-новичка. Если б Перов устранил ямщика, картина не потеряла бы, а выиграла бы”’. Спрашивается: может ли итти дальше художественное непонимание и навязывание художественному созданию таких мотивов и намерений, которых там и следа нет?

Вообще же говоря, наша художественная критика не раз бывала как будто непрочь от настоящей правды в созданиях искусства, одобряла ее, похваливала слегка, но, если взглянуть пристальнее, часто было можно увидеть, что тут настоящих симпатий к предмету нет. Вот два примера из числа множества других.

Один из самых талантливых и блестящих товарищей Перова, Прянишников, выставил в 1865 году превосходную картину свою: „Гостиный двор в Москве”’. Это, конечно, один из лучших перлов всей русской школы, по глубокой психологии, по выражению потрясающей трагичности. И что же? Почти все наши „критики” похвалили эту картину, но почти все же с такими оговорками и дополнениями, которые делали эти их похвалы равными нулю. „Писана эта картина недурно, — объявили „Биржевые новости”, — фигуры характерны, физиономии выразительны; за всем тем картина возмутительна и свидетельствует о неразвитости в художнике не только эстетического, но и нравственного инстинкта... Вся картина производит неприятное впечатление, даже возмутительное, а уже это отрицает в ней всякое художественное значение: в ней пренебрежены нравственные законы... Рядом с отвратительным надо всегда ставить что-нибудь чистое”’. — Значит, чтоб понравиться тонкому, нежному и благовоспитанному „критику”, во-первых, надо было бы вовсе не рисовать кротких и смиренных по виду, очень обыкновенных на взгляд, но в корне истинно безобразных, холодно-жестоких лавочников, потешающихся стариком-чиновником, пляшущим перед ними за несколько копеек на водку, — а если уже рисовать, то нарисовать тут же подле что-нибудь смазливое, сен-

тиментальное, припомаженное по форме или чувству, чтоб смотреть было приятнее. Каков молодец автор! Точь-в-точь тот критик, который жаловался на Верещагина, зачем тот рисовал во всей правде ужасы болгарской войны, зачем не рисовал тут же ничего такого, что „успокаивало бы” г. критика!³ Вот как крепки и прочны в своих премудростях наши „критики”, вот как они через десятки лет подают друг

[605]

другу руки от всей полноты своего чистого, благородного, доброжелательного, высокого сердца!

„Голос”, тот до такой степени уразумел необычайную талантливость и значительность для нашего искусства такой картины, как „Гостиный двор” Прянишникова, что объявлял устами своего фельетониста, что выставка того года (1865) „несчастливая”, „плачевная”, что „нет слов для выражения того негодования, которое закипает при выходе из Академии художеств”. Выставка эта, о которой „не стоит даже давать подробного отчета”, есть только выражение полного „упадка” нашего искусства, а все сюжеты выставленных картин — „дребедень”. Всему этому нечего удивляться, когда вспомнишь то, что „Голосом” высказывалось вообще о жанре. „В картинах жанра, — говорил он в 1864 году, — на прошлых выставках проглядывало то же отрицательное направление, которое господствовало в литературе. Являлись преимущественно картины, изображающие отрицательную сторону русской жизни, даже просто безобразную ее сторону. Нет слова, подобные картины имеют совершенно законное право существования, но преобладание у нас этой полукариатуры в жанре не объясняется ли тем, что отрицательная сторона жизни, а тем более всяческие безобразия, выдаются рельефнее, вследствие чего они доступнее и для наблюдения, и для воспроизведения на полотне? Нам кажется, что, если поразобрать построже, этого рода картины представляют собою великую бедность таланта, но останавливают на себе внимание посетителя выставки исключительно лишь рельефностью сюжета” (1864, № 337). Итак, тут налицо только полукариатура, бедность таланта! Вот все, что „Голос” находил у тех

³ «Новое время», 26 февраля 1880 года, № 1436. — В. С.

русских художников, которые посвятили свою кисть действительной жизни и правде. В этом „Голос” не отставал ни от кого из прочих газет и рецензентов: он был очень современен.

Другой пример. Когда Владимир Маковский написал самую талантливейшую и значительнейшую картину свою, „Осужденный”, то, кроме немногих людей среди публики и критиков, почти никто не оценил ее по достоинству. Большинство вовсе не поняло, что эта картина — одно из лучших созданий новой русской живописи. Так, например, „Голос” ограничился только сухим и казенным отзывом, что картина эта „как нельзя более удачный по типам и экспрессии жанр” (1879, № 58), а все московские газеты отозвались о картине хотя и с известной похвалой, но поставили неизмеримо выше ничтожную, поверхностную и во многом фальшивую картину К. Маковского „Русалки”. Все они признавали ее высшею и значительнейшею картиной всей тогдашней передвижной выставки. Так, например, „Русские ведомости”, восхищаясь „крайне эффектным освещением, грацией и красотой „Русалок”, объявляли только, что в „Осужденном” лица очень типичны (1869, № 92). „Московские ведомости”, находя „Русалок”, несмотря на некоторые недостатки, „явлением в высшей степени отрадным, при характеристическом для нашего времени бессилии русской художественной фантазии”, холодно признавали „Осужденного” картиной, написанной мастерски, и одним из лучших произведений на тогдашней передвижной выставке в Москве. Но всего любопытнее вышел отзыв „Современных известий”. Эта газета распространилась только о том, что главное действующее лицо есть результат кабаков. „Пройдите мимо красной вывески и послушайте содома, творящегося

[606]

под нею. Это кормильцы и успокоители старости родительской; это пчелки, откармливающие кабацкий люд; это сюжеты для повышения следователей, красноречия прокуроров и защитников; это модели для драматических картин таких дерзких художников, как В. Маковский, осмелившийся нарушить душевный покой зрителя, только что отошедшего от „Русалок” К. Маковского — капитальнейшей картины выставки”. Писатель „Современных известий”, конечно, не оставлял без известной похвалы и „Осужденного”, но насколько же

более восхищался „роскошным соединением фантазии с материей” и т. д. в „Русалках”.

VI

Но вот, если стольким людям „жанр” казался и фальшив, и безобразен, и вреден, или, по крайней мере, ничтожен, то что же всем этим людям нравилось? Так как всего более их возмущали самые сюжеты, самые задачи нового искусства, казавшиеся мелкими, ничтожными, так как всегда раздавались бесчисленные жалобы на почти полное отсутствие „серьезного”, „высокого” рода в новом искусстве, разумея под этими словами картины на сюжеты религиозные и исторические, — то, значит, надо предполагать, что к этим последним и тяготели все симпатии и вкусы. Взглянем же на создания в серьезном, высоком роде: как ни редко они у нас бывали, потому что не приходились по нашей натуре, но все-таки бывали же. Как же к ним относилась и масса публики, и „критика”?

Все они, в особенности „критики”, относились к ним благосклонно и с великою симпатией всякий раз тогда, когда эти создания бывали поверхностны, банальны, ничтожны или даже ложны, и становились врагами их всякий раз, когда в них присутствовало желание выразить в самом деле нечто серьезное, глубокое, правдивое, выйти из обычной колеи всего „принятого”. Брюллов мог писать какие угодно „Помпеи”, „Взятия божией матери на небо”, декорации рококо в куполе Исаакиевского собора — и никто не только не жаловался на фальшь и академическую условность всего здесь представленного, но, напротив, все радовались и били в ладоши. Он мог бы, если бы прожил еще долго, написать сколько еще угодно подобных же блестящих по внешности и гнилых по содержанию и выражению созданий — и его только все больше и больше признавали бы гением. Но стоило явиться художнику настоящему, глубокому — Иванову, стремившемуся к выражению истины и правды, — и почти все от него отвергивались, кто с негодованием, кто с антипатией. Если оставить в стороне москвичей, повторявших только восторженные речи Гоголя, продиктованные, впрочем, не постижением искусства, а фанатизмом ханжества, да если оставить еще в стороне небольшую группу людей, в самом деле любивших и понимавших искусство, остальные все сердились на Иванова и бранили его картину. А нападали они на нее вовсе не за те недостатки и

недочеты, которые действительно присутствовали в картине по неполноте таланта Иванова,— о нет! а только за подробности внешнего исполнения. Жаловались, зачем тело такого-то или такого-то действующего лица написано слишком белым, не загорелым,

[607]

зачем колорит картины не изящен и не красив, как у Брюллова (а между тем, у Брюллова колорит блестящ сколько угодно, но совершенно далек от природы), зачем „Иванов не позаботился сообразиться с античными типами Аполлонов, Антиноев, Амуров и т. д.”, зачем „композиция его не похожа на композицию Брюллова, Бруни и других”, зачем у него в картине столько еврейского типа, что тут, можно сказать, просто „семейство Ротшильдов изображено”, и т. д. Большинство этих замечаний делалось самими художниками и повторялось публикой. Иванов писал тогда брату: „В статье „Сына отечества” противоположная мне партия, Бруни и другие члены Академии, прикрылась именем весьма малоизвестного и плохого литератора (Толбина). Статью приносят к картине и читают, сличая... Со статьею ходят на выставку проверять неученые и способные ко злу... Пименов мне говорил, что картина моя не поразила двора, как картина Брюллова. Князь Оболенский говорит: „Надобно будет ее в Москву — скорей купят и лучше”. Профессора Иордан и Зарянко (которых отзывы уже напечатаны теперь) выражались о картине также самым плоским поверхностным и недоброжелательным образом. Но во всем этом только одно было позабыто — главное: глубокое, искреннее и верное чувство, разлитое в картине; было одно только пропущено: создание таких типов и фигур Христа и Иоанна Крестителя, с которыми не может сравниться никакое другое олицетворение этих личностей во всем европейском искусстве, с самого начала его существования и по сей день; выражение такого вдохновения и мощи в лице Иоанна; выражение таких глубоких черт души и вместе правдивейшей натуральности у молодого Иоанна Богослова и у многих из числа других апостолов и присутствующих зрителей, с которыми не может идти в параллель никакое другое выражение подобных же личностей во всех картинах, написанных ранее Иванова. Иванова пожалели как неудачника — и позабыли на много лет. Но никому не приходило в голову, что если есть у кого учиться

новому художественному поколению, насчет серьезности и правдивости выражения, — так это у Иванова, а не у поверхностного и модного Брюллова.

Всего через пять лет после смерти Иванова „Голос” объявил (1863, № 244), как вещь общепризнанную, что „Иванов пытался в своей картине изобразить божественного учителя, но неудачно”. Кому, мол, не известно, что „Христос выполнен тут вполне неудовлетворительно?”

Когда Ге написал свою „Тайную вечерю”, картину, хотя и заключающую разные, довольно существенные недостатки, но все-таки выдающуюся, то многие восхитились новой картиной и даже превозносили ее выше небес. „С.-Петербургские ведомости” (1863, № 213) провозгласили, что „Ге внес новую струю в русскую живопись и шагнул далее Иванова на пути к свободе стиля”, а „Голос” объявил, что „картина Ге должна быть зачатком новой школы, которую мы могли бы назвать русской школой” (1863, № 244). Картина эта, конечно, вовсе не сделалась зачатком новой школы, и притом „новая русская школа” образовалась и крепко сложилась задолго до „Тайной вечера” Ге, что „Голосу” в то время пора было и знать; но, как бы ни было, все подобные изречения, хотя и слишком неверные, свидетельствовали о симпатиях к новому произведению, о высокой оценке его. Но что

[608]

сказали в эту минуту те люди, которые ранее того всего более требовали картин религиозных и „высоких”, что сказали классики и консерваторы? Они пропустили мимо глаз все, что было в картине хорошего, талантливого, и только стали жаловаться на нарушение „общепринятых преданий”, на неуважение прежних „великих образцов”. „Эта картина не что иное, как жанр, — восклицала газета „Весть”, — она представляет сцену после ужина нескольких евреев, из которых один представляет собою главу одной политической партии, существовавшей в Иудее. Книга Ренана — явление, сходное с картиной Ге: тоже отрицание божественности, тот же материализм, но у Ренана — более стремления к идеальности. Нет ни правдоподобности, ни естественности, ни историчности... В нашем обществе заметно сильное негодование против этой картины...” Вот что говорилось в Петербурге, конечно, не всеми, но очень многими. В Москве тоже не обошлось без значительного негодования, уличений в измене против добрых преданий. Погодин писал в

„Московских ведомостях” (1864, № 90): „Нет, это не тайная вечеря, а открытая вечеринка. Несколько евреев только что оставили трапезу. Двое поссорились. Один выходит с каким-то дурным намерением, другой задумался о происшествии, в недоумении. Божественного в лице у него ничего нет. Прочие в испуге: как бы не случилось чего, но не имеют силы остановить уходящего... Картина Ге обличает замечательный талант. Ге обещает нам хорошего мастера, но если он посвящает себя духовной живописи, а не житейской, то мы смеем ему напомнить, что великие творцы новой европейской живописи: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Корреджио, Гвидо Рени, Доминикино, Гверчино, черпали свое вдохновение не в том источнике, к коему, повинувшись духу времени или, может быть, только увлекаемый потоком, обратился Ге...”

„Низводить религиозные сюжеты до степени жанра, — восклицала „Современная летопись” (1868, №38), — кажется нам чересчур смелым: не шагнул ли г. Ге слишком далеко? Где лучше было ему искать вдохновение: в слабом ли человеческом анализе новейших толкователей, исполненном несовершенств, или в светлом источнике всякого спасения?” И тут же автор из всех сил старался доказать, что картина Ге противоречит духу и смыслу евангелия. Зловредность направления казалась ему такою сильною, что он скоро потом посвятил этому же предмету еще другую статью, там же (№ 41), и, изложив еще новые свои доводы, в прежнем же роде, спрашивал: „Но отчего же картина Ге произвела на иных благоприятное впечатление и возбудила столько толков?” На это он отвечал, что первую причиною был „несомненный талант Ге, впрочем, талант, проявившийся только в механизме художества, как-то: смелости кисти, оригинальности и верности колорита, рельефности и группировке фигур и особливо в удачном освещении”; вторую же причиною автор признавал то, что „художник сумел угодить ходячим идеям и вкусам, что он в своей картине изобразил материализм и нигилизм, проникший у нас всюду, даже в искусство”.

„Голос”, столь часто оказывавшийся переметной сумой, совершенно изменил тому, что провозглашал вначале, и в 1871 году уже прямо объявил (№ 332), что „Тайная вечеря” Ге, вместе с громкими одобрениями, вызвала и не совсем неосновательные упреки в том, что худож-

ник, гоняясь за новизной (?!), впал в некоторую несообразность, изобразив на первом плане Иуду Искариота, а самого Христа едва заметным (!) между учениками (!)”. Всего лучше и характернее было общее заключение „Голоса”: „Современный реализм только вредит (нынче) религиозным картинам!” Это было мнение, диаметрально противоположное тому, какое было высказано при первоначальном появлении картины. Что тогда ставилось в похвалу, то шло теперь в упрек.

С картиною Крамского „Христос в пустыне” повторилось нечто в том же роде. Лишь немногие остались ею довольны, радовались на ее талантливое, правдивое и глубокое выражение, в стиле Иванова. Всего же чаще „критики” нападали на нее за „еврейский тип”, за недостаточную „возвышенность и идеальность”, за собственный взгляд и почин, за отступление от принятого банального способа представления. „У картины Крамского, — говорили „Отечественные записки” (1873, т. 206), — приходится слышать сетования, будто она трактована уже чересчур реально”. Иные уверяли („Киевлянин”, 1873, № 143), будто в Христе этом выражено „ожесточение против людской злобы и неверия”. Но всех превзошел некто „художник А. Ледаков”. Он доходил даже до того, что Христа Крамского называл „оборванцем жидом, восседающим на камешке и тоскующим о том, что рано или поздно, а за контрабанд/ доведется попасть в руки правосудия” („С.-Петербургские ведомости”, 1879, № 42). С картиной Флавицкого „Княжна Тараканова” повторилось опять-таки то же самое. „Весть” говорила (1864, № 47): „Совершенство технического исполнения так явно, что с этой стороны трудно нападать, но некоторые (из „горячих порицателей”) недовольны выбором сюжета, находя, что он слишком драматичен и что картина производит слишком тяжелое впечатление. Другие, более основательные, порицают Флавицкого за неверность в отношении истории...” Эти „другие”, вслед за М. Н. Лонгиновым (впоследствии начальником цензуры), находили, что „на картину Флавицкого следует смотреть не как на эпизод из истории, а как на эпизод из анекдотической хроники XVIII века”. А потому, признавая до некоторой степени талант автора картины, писатель „Голоса” объявлял, что „мы вполне имеем право требовать от него, чтобы он попробовал свою кисть над более широким сюжетом из русской истории” („Голос”, 1864, № 337). Итак, настоящий сюжет был еще не настоящий, недостаточно широкий! Под „широким”, конечно, разумеется

всякий, какой угодно сюжет, только бы он не тревожил зрителя. Этим людям явно было нужно ослабить действие картины и отвести глаза публике.

„Отечественные записки” выразили по поводу картины Флавицкого взгляд еще более любопытный. „Флавицкий симпатизирует трагической стороне жизни, — писал критик Дмитриев, — и мастерски иногда ее выражает. Но мы неоднократно говорили, что художество, перенося природу на полотно, не переносит ее с грубою действительностью. Не все ужасное годится для трагедии, драмы, или, лучше, — ужасное в художестве передается опять-таки поэтически. Момент, взятый Флавицким из жизни княжны Таракановой, действительно ужасен, но ужасен чересчур, а потому и помешал автору достигнуть той цели, которой он желал. Он, вероятно, хотел возбудить сожаление к пленнице, а возбуждает, напротив, неприятное чувство, зовущее

[610]

поскорее отвернуться от картины. Такого рода картины есть нравственная пытка, чего не допускают художественные законы” („Отечественные записки”, 1864, т. 157, стр. 885).

Итак, при оценке „исторических” и „религиозных” наших картин мы встречаемся все с теми же самыми фактами, которые встречали и при оценке картин из обыденной жизни: везде мы находим жестокие нападки на своеобразие мысли, на почин чего-то нового, на „неуважение прежнего”, на трогание того, чего „не следует трогать” из материалов и сторон жизни, на „непокорность” прежним образцам и мастерам, на внесение в художество таких серьезных и глубоких элементов, которые не оставляют зрителя в блаженном покое и при одном праздном любованье, а потрясают его душу участием и могучими симпатиями к истинной действительности жизни; одним словом, нападки на слишком большую, прежде вовсе не известную, правду представления. Все это казалось огромному большинству непозволительным и требующим расправы.

Правда, у нас произносились иногда суждения несколько иного рода об „исторической” новой нашей живописи, но и в тех не найдешь много утешения. Вот взглянем, например, на то, что прежде говорилось у нас о Шварце. Вначале, при жизни этого художника, „критики” наши относились к нему довольно сочувственно, похваливали его, так что сам классик и академик Рамазанов

находил картины его „прекрасными композициями, со счастливым расположением живописных пятен, с археологической верностью”; находил, что „Шварц в последние свои годы делал огромный шаг вперед, после первых попыток своих, исполненных ума, фантазии и близкого знания истории...” („Современная летопись”, 1866, № 38). После смерти Шварца, в 1869 году, о нем вдруг замолкли, его забыли. О нем утвердилось такое мнение, что это был скорее талантливый дилетант, чем настоящий „художник” и настоящий „исторический живописец”. Ему, дескать, еще много для того недоставало. Он был еще только живописец-археолог. В таком смысле очень решительно и определительно высказалось, в 1880 году, „Живописное обозрение”. В начале статьи шли великие похвалы Шварцу. „Шварц принадлежит, — говорил этот журнал, — к числу самых оригинальных художников русской школы живописи. Его картины из русской истории поражают даже и теперь полным отсутствием всякой условности, которая так упорно держится в так называемой исторической живописи... Шварца можно считать настоящим основателем русской исторической школы в живописи. Все условное, официальное, фальшивое, сочиненное было им окончательно и бесповоротно отброшено. В его картинах и рисунках мы изучаем русскую историю не в ее официальных представителях в момент их официальных исторических функций; мы изучаем ее в полной и непосредственной жизненной правде, в действительной обстановке, в нравах, обычаях, костюмах, типах архитектуры; вся жизнь народа, схваченная в известный момент его культуры, воскресает перед нами с такой жизненной правдой, о которой до Шварца невозможно было предполагать в историческом жанре...”. Ну, вот и прекрасно. В этих правдивых словах, высказанных точно будто бы истинным глубоко чувствующим и понимающим художником, обрисовано почти все самое существенное, что есть в таланте и художественной физиономии

[611]

Шварца. Но тотчас же потом (какое разочарование!) следует вторая половина приговора, которая самым коренным образом уничтожает первую: „Усидчивое и специальное изучение летописей и древних памятников, иногда не вполне усвоенное (?!), не переработанное в художественную форму, по временам слишком видно в картинах Шварца. Они поэтому носят на себе характер

археологический. Приходит невольно на мысль, что художник гораздо более озабочен археологической точностью, чем художественным впечатлением, что искусство служит для него лишь средством для распространения историко-археологических знаний (?!)... Шварц впал в ошибку, противоположную италянизму. У Шварца художественная правда, художественный идеал отодвинуты на второй план, на первый же выступает голая археология, не только не прикрашенная, но не вышедшая даже из сырого вида..." Итак, все, что есть самого глубоко исторического и психологического у Шварца в типах, сценах, позах, выражениях лиц (картон „Иван Грозный у тела убитого сына”, „Иван Грозный с опричниками”, „Царский поезд по монастырям”, „Иностранные посланники в посольском приказе”, „Никон в Новоиерусалиме” и т. д.), все это не что иное, как только археология? Все это „сырой вид”? Какой еще другой более „настоящей” истории нужно писателю „Живописного обозрения”? И где, у какого народа, в какой школе он видал картины более „исторические”? Просто недоумеваешь.

В итоге выходило, следовательно, что и Ге с Флавицким, с одной стороны, и Шварц, с другой стороны, — все еще не то, неудовлетворительны! Как ни кинь, все клин. И „серьезные” сюжеты тоже оказывались, в конце концов, неудовлетворительными. То-то оно-то, говорила публика и критика, да все не тот „взгляд”, не то „направление”! И вот в них-то, значит, вся и суть дела была. Надо было для массы (и ее „критиков”) побольше ординарности, всего принятого и условного, всего, что не выходит за пределы старинных привычек и преданий. Кажется, не может быть сомнения в том, что всегда для большинства были бы самыми желанными, самыми удовлетворительными художники вроде, например, Брюллова, потому что при внешней талантливости и виртуозности у них оказывалось бы всегда все, что требуется: и „возвышенность” сюжетов, и достаточная „серьезность” направления, и „истинно исторических” картин сколько угодно, и легко-мысленнейших, поверхностнейших, ни до чего в самом деле не дотрагивающихся „жанров” — тоже вдоволь, наконец, фальши, условности, отсутствия природы, ложного, театрального выражения — целые горы. И действительно, художественный критик „Гражданин” однажды именно так прямо и объяснил, что „новое русское искусство многое утратило из того, что было приобретено в предыдущую эпоху. Струя драматическая очень ослабела со времен Брюллова” („Гражданин”, 1882, № 83). А, вот в чем дело!

Вот кто нужен, вот где вся правда, поэзия, история, истинное выражение. Недаром же в самое последнее время один из писателей „Вестника изящных искусств” (1884, вып. 2) ревностно вступался за все фальши и кривизны Брюллова и ставил его на одну доску с Пушкиным. И это — нынче, после всего созданного новым, истинным, правдивым нашим искусством! Нет, видно ничто не способно исправить поколения, выросшего на старой лжи и пропитанного ею до мозга костей!

[612]

VII

Но новое поколение художников не слушалось никаких ретроградных воплей, не боялось нарушать небывалые „художественные законы” и твердо шло своей дорогой. В сравнении с прежними нашими художниками эти художники были совершенно иными людьми. У них уже более не было прежнего равнодушия и неразборчивости, им не все равно было, что писать, что изображать, что брать задачами своих созданий. У них была своя цель перед глазами, а цель эта не мирилась с тем, что совершалось в действительности. Они не согласны были рисовать лживою кистью все только притворные счастья и благополучия, торжества и победы, грации и улыбки — они видели, что в действительности жизнь, в большинстве случаев, вечно состоит из чего-то совсем другого, щемящего и мучительного, из бед и нелепостей, и эту горькую правду они стали передавать на холсте. Не только все лучшие и значительнейшие новые наши художники, но вообще наибольшее количество наших художников нового времени были, по натуре своей, или трагики, или юмористы, иногда и то и другое вместе, — значит, понятно, что они не могли уже более довольствоваться праздными или равнодушными задачами своих предшественников. Отвернувшись с презрением от фальшивых и притворных идеальностей, они всеми силами души и таланта искали правдивости и жизненности сюжетов, истины типов, сцен и выражений. Новое поколение художников воспитывалось уже не на Державиных и Бенедиктовых, не на Марлинских, Булгариных, Кукольниках и Сенковских, а на Гоголе, Островском и Некрасове, Белинском, Добролюбове и Писареве; место литературных и социальных тем заняли романы „Кто виноват?” и „Что делать?” и множество сочинений крупных европейских мыслителей, явившихся тогда в русском

переводе. Следовательно, еще с ученической скамьи им было душно и больно в прежних школьных рамках Академии с ее искусственными запретами и указами на творчество, с ее классической дрессировкой, опирающейся на античные статуи, картины старинных мастеров и задаваемые затхлые сюжеты. Пришла минута, когда им нельзя было дольше жить одною жизнью с Академией, и в 1863 году целая группа юношей ушла из нее вон, великодушно отказавшись и от золотых медалей и от всяческих академических званий и выгод. Спустя несколько лет Художественная артель превратилась в Товарищество передвижных выставок, и здесь сосредоточилось все, что только было между нашими художниками талантливого, думающего, независимого, светлого и прогрессивного. При прежних пенатах остались только люди темные, узко эгоистичные или пронирыльные. Новая школа стала быстро расти и в немного лет создала целый ряд созданий, не только истинно талантливых, но еще самостоятельных, своеобразных — и главное — в высшей степени национальных.

Понятно, как должна была смотреть на все это та художественная „критика”, из образа мыслей которой я привел выше столько образчиков. Она не могла не смотреть на новое движение иначе, как с антипатией, и в лучшем случае — с равнодушием.

[613]

Про Художественную артель было запрещено печатать какие бы то ни было симпатизирующие отзывы и соображения, как про какой-то непристойный и непозволительный художественный бунт, — значит, в то время ничего и не было высказано об этом важном событии. Но в 1871 году для Товарищества передвижных выставок подобного запрета не могло быть, и тут всякий мог вполне высказать свое мнение. Что же оказалось? Некоторые журналы и газеты, как, например: „Дело”, „С.-Петербургские ведомости”, позже разные другие газеты и журналы (в том числе „Живописное обозрение” 1880 года, „Русские ведомости” 1883 года и т. д.) выразили величайшую симпатию к необычайному, небывалому у нас почину. „Дело” напечатало даже статью, которой одно заглавие: „На своих ногах” достаточно показывало, как смотрит журнал на чудесное предприятие горсточки смелых и великодушных юношей. Но большинство газет и журналов как-то так и не обратило особенного внимания

на Товарищество и его цели. „Голос” удовольствовался, по поводу первой петербургской выставки Товарищества, тем, что только упомянул вскользь об этом нововведении без малейших комментариев: „Подвижная выставка картин, заменяющая обыкновенную ежегодную академическую выставку, отложенную до весны, не обширна по размерам, но далеко оставляет за собою прежние выставки”, — сказал „Голос” (1871, № 332) и затем прямо перешел к рассмотрению самих картин. „Заменяющая!” — вот все, что остановило на себе внимание газеты, а с нею, может быть, и множества ее единомышленников и поклонников. Но зато для иных выразителей общественного мнения передвижные выставки послужили даже предметом глумления и подтрунивания. Один журнал напечатал такие острые и умные соображения: „Полагая начало эстетическому воспитанию обывателей, художники достигнут хороших результатов не только для аборигенов чухломского, нарвчатского, тетюшского и других уездов, но и для самих себя. Сердца обывателей смягчатся — это первый и самый главный результат; но в то же время и художники получат возможность проверить свои академические идеалы с идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д.... А провинциальная пресса! Сколько она одна даст полезных указаний, с разрешения гг. начальников губерний...” Журнал, признавший позволительным такое пошлое скалозубство над презренными провинциалами, конечно, недостойными поглядеть и одним-то глазком на то, что назначено самою природою собственно для глубоких и великих петербургских жителей, — журнал, признавший уместным остроумные насмешечки над „академическими” художниками (которые, как раз в эту минуту, протестовали против всего академического), этот журнал был, к величайшему изумлению, — „Отечественные записки” (1871, т. 199). Еще того лучше: художник А. Ледаков написал впоследствии („Свет”, 1884, № 78), что „Товарищество передвижных выставок образовалось потому, что наши художники начали мечтать более о сборе входных денег, нежели о продаже своих произведений”, а М. Соловьев („Московские ведомости”, 1884, № 88), что это „Товарищество возникло вследствие недовольства нескольких художников административными порядками Академии художеств”. Может ли еще далее идти жалкое непонимание или злобное искажение фактов! Наконец, „Гражданин” высказал по поводу тогдашней передвижной выставки (1884, № 10)

[614]

идеи, совершенно тождественные по уму, симпатии и верности идеям художника А. Ледакова и М. Соловьева, насчет значения Товарищества. „Вот уже двенадцатый год,— говорил в заключение „Гражданин”, — как оно развивает свои задачи, малопонятные публике, да, повидимому, и ему самому”.

VIII

Конечно, относительно созданий новых русских художников высказано было до сих пор немало сочувствия, симпатии, доброжелательства и даже восхищения, не только со стороны публики, но иногда и „критики”. Почти никто не отрицал талантливости лучших, значительнейших наших живописцев — уверять в противном было бы уже делом слишком вопиющим и чересчур бросающимся в глаза. Но выражений недовольства, неудовлетворенности была всегда еще большая, громадная масса, и в разговорах публики, и в заявлениях прессы.

Как двадцать—двадцать пять лет тому назад, так вплоть и до сих пор не умолкают обвинения наших художников в необтесанности, необразованности, грубости, нелепости понятий, в презрении к Западу, нежелании учиться, выборе низкой, безобразной натуры, упорной склонности к сюжетам, низким и оскорбительным для „эстетического вкуса”, наконец, и в знаменитой, в страшной „тенденции”.

Художник А. Ледаков постоянно толковал об „упадке” новой русской школы (так как всем ретрографам слишком колол глаза именно ее быстрый рост и могучее неудержимое развитие); он уверял даже, что после одиннадцати лет существования у Товарищества передвижных выставок оказалось, по части жанра и русской истории, всего только две картины: „Охотники на привале” Перова и „Царевич Алексей перед Петром I” Ге. Все остальное, конечно, оказалось для А. Ледакова никуда не годным (очень многие между картинами он прямо признавал „позором” нашего искусства). Он старался также защитить от общих насмешек академическое преподавание „по букварям, давным-давно съеденным мышами”; он горой стоял за мифологические и классические программы, уверяя, что вне их нет спасения учащемуся художнику; он с гневом отмечал в каждой новой картине новых художников „пересол реализма,

неуменье рисовать, неуменье писать, неуменье сочинять”. Он с унижительным, рабским почтением указывал на Европу и ее художественные мнения „на общечеловеческом рынке, вдали от наших кислых щей” и с великим остроумием и едкостью восклицал: „Если мы возьмем такие оригиналы, как российские Маланьи и Феклы, кисти гг. Ярошенко, Репиных, Васнецовых и К°, и поставим их рядом с луврской мадонной Мурильо, сикстинской Рафаэля или картиною „Взятие божией матери на небо” Тициана, и будем сравнивать с такими оригиналами, то, конечно, они окажутся совершенно нереальными и непохожими на такие оригиналы, как Фекла и Маланья. Но потому-то такие произведения и прекрасны, потому-то они так неотразимо действуют на душу человека, что не похожи на Фекл и Акулин, прикованных к земле всею греховною плотскою тяжестью, а уносятся перед глазами зрителя, как эфир, как горячая молитва в небесную высь” („Свет”, 1884, № 72). О сюжетах искусства худож-

[615]

ник А. Ледаков изъяснялся так: „Современный жанрист должен брать современные сюжеты и не вдаваться в анахронизм. Сюжет Репина „Сдача рекрута”, конечно, не современен. Какое может составлять горе для крестьянской семьи сдача в рекруты при общей воинской повинности, при отмене телесного наказания, при краткосрочной службе, где рекрут из безграмотного делается грамотным и практическим вообще в жизни? Так и своих „Бурлаков” Репин написал тогда, когда пароходы уже сновали по Волге и бурлачество осталось только в предании” („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 59). Глубину же своего понимания и тонкость своего вкуса художник А. Ледаков всего лучше, всего нагляднее доказывал тем, что в многочисленных своих статьях, рассеянных в „С.-Петербургских ведомостях” и „Свете”, он предпочитал Дмитриева-Оренбургского и Поленова — Верещагину, ставил блестящие, но поверхностные и редко правдивые портреты К. Маковского, этого „могучего художника”, „неизмеримо выше” изумительных портретов Крамского и других лучших наших художников; посредственные картинки (такие, как, например, „Отъезд” г-жи Михальцевой) ценил без всякого сравнения выше совершеннейших и глубочайших созданий, таких, как, например, „Не ждали” Репина („Свет”, 1884, № 74); наконец, гг. К. Маковского,

Бронникова и Поленова признавал „лучшими художниками” всего Товарищества передвижных выставок („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 75).

Не один художник А. Ледаков раболепно млея перед Западом и, ожидая только оттуда и от всяческого подражания спасения русскому искусству, презрительно поглядывал на все созданное нашею новою школою. По этой самой части отличались тоже и многие нехудожники. Так, например, г. Боборыкин, среди своей всеобъемлющей литературной деятельности во всех возможных родах, уделял всегда немало места также и художественным статьям. Здесь он всего более посвящал страниц негодованию на дерзкое отступничество нового русского искусства от смиренной покорности западным преданиям, привычкам и вкусам. Г-ну Боборыкину ничего так бы не хотелось, как того, чтоб русские живописцы и скульпторы делали точь-в-точь то самое, что новые и старые итальянцы, французы, нидерландцы. Поэтому он и громил русскую художественную непочтительность, русскую самобытность, русское искание „содержания” в картинах и скульптурах, русское несогласие на „искусство для искусства”, столь распространенное во всей новой Европе, на тесную связь русского искусства с русской литературой. Вследствие поверхностных привычек мысли, приобретенных им во время порхания по Европе, г. Боборыкин желал бы видеть насажденным у нас то, от чего открещиваются лучшие люди Запада и что у нас, слава богу, еще покуда не привелось: бесцельное вир-туозничанье и способность довольствоваться им одним в искусстве, помимо всего того, что во сто раз важнее этого виртуозничанья. Поэтому-то, по поводу двадцатипятилетия русского нового искусства, г. Боборыкин и способен был говорить вот что: „Мы можем теперь, без всякого национального хвастовства, сказать, что существует уже целая русская школа. Но вот это-то нарожение и вызвало в нашей художественной критике целое учение, в котором национальное чувство получило окраску, гораздо более вредную, чем полезную для развития нашей живописи... Давно уже раздаются у нас голоса

[616]

(к счастью, их у нас не особенно много) во имя самобытности, понимаемой чрезвычайно узко. Такой домашний, доморощенный протест вызван тем, что

искусство (живопись) было слишком отгорожено от жизни. Художникам давалось чересчур академическое развитие... Но движение во имя большей жизненности искусства вовсе не наше доморощенное изобретение” („Живописное обозрение”, 1883, №№ 2 и 7). „Борьба против академии началась в Париже уже давно”, — говорит г. Боборыкин и в доказательство указывает на известный роман Гонкуров „Manette Salomon” (где высказывают свои мнения художники 40-х, 50-х и 60-х годов), не сообразив, во всегдашнем своем легкомыслии, что стеснения всегда везде и во всем существовали и сопротивление им всегда, и везде, и у всех проявлялось, но всякий раз по особенным своим причинам и на свой особенный манер, а поэтому в этом деле никакие справки с другими местами и народами нам не нужны. Человек, на которого насел ломающий его медведь, кричит и защищается не потому, что так делали, может быть, раньше него другие, а потому, что ему больно и спастись хочется. При этом г. Боборыкин горько жаловался на то, что будто бы „теперь подрывается не только всякая академия, но и всякое систематическое развитие человека под руководством учителя”, — обвинение, столько же у нас старинное, как и ложное. Никто никогда не нападал у нас на художественное ученье вообще. Непостижимо, как мог г. Боборыкин печатно объявлять, будто, по нынешним русским понятиям, „успехи мастерства, колорит, рисунок, изучение анатомии, артистическое воспитание, пройденное в музеях и мастерских Европы, — все это не существует”. Во всем этом, кроме жалкой клеветы на русских художников и сочувствующих им критиков, — ничего нет. Кто у нас нападал на ученье, нападал всегда только на ученье „школьное”, которое было и у нас столько же нелепо и вредно, как везде. Конечно, ни один талантливый и умный художник, ни один в самом деле мыслящий и образованный критик никогда не подумает отрицать потребности художественного образования, ученья, ни один еще не приходил к тем нелепым безумиям, какие приписывает им г. Боборыкин, повидимому мало понимающий то, что говорится во враждебном ему лагере новых русских художников. Никто из них никогда не думал, что вся Европа ничего не произвела по части искусства, кроме бездарности и ничтожества: чем выше человек надарен талантом и умом, чем он больше понимает в искусстве, после долгих годов изучения, сравнения, любования,

размышления, тем глубже и больше он ценит великих истинных художников прежнего-времени, которых, для счастья человечества, было до сих пор немало. Но это еще не резон, чтоб слепо и по-рабски верить во все художественные славы, какие только существуют на Западе (иногда совершенно понапрасну), и не сметь о них своего собственного суждения иметь. Нигде в Европе не найдется более горячих и глубоких ценителей не только Веласкеса, Рембрандта, вообще нидерландцев, испанцев (которые как-то особенно подходят к русскому духу, вкусу и складу), но и разных других великих художников Запада; но смешно было бы, под страхом грозной опалы, требовать от современных русских художников и критиков раболепной слепоты и неразборчивого поклонения» многому такому, что давно отжило свой век и не годится более про-

[617]

светленному современному чувству и мысли. И г. Боборыкин может со всеми себе подобными вопить, сколько ему угодно, против неуважения „преемственности” со стороны современников, — эти последние все-таки будут одно высоко любить и уважать, но другое и не любить и не уважать, хотя бы это были репутации в целую версту вышины.

Но есть один пункт, который более всего сказанного, более „неуважения” к тем художественным авторитетам, которые уже теперь непригодны, более слишком малого фетишизма перед „преемственностью” в искусстве сердит г. Боборыкина. Это — близкая связь искусства с литературой, или как он называет, „подчинение живописи литературным мотивам”. Он жалуется, что исходный пункт печального нынешнего учения о художестве — содержание! „Только то имеет цену, что написано на известную общественно-нравственную идею. Точно будто вся задача живописи сводится к тому, чтобы идти вслед, за публицистикой и обличительной литературой... Пора, наконец, признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству...” Каково! Мысль, негодование, жгучая боль, страдание, глубокая симпатия или антипатия к тем или другим явлениям жизни — все это „посторонние вещи для искусства”! Художник не должен никогда этого ни ощущать, ни выражать! Он должен быть только праздным шалуном формы, он должен баловать красками и линиями для того только, чтобы

доставлять пустейшее „удовольствие” дилетантам и приличное „рассеянье” зевающей толпе. Литература должна делать одно дело, серьезное, важное, глубоко значительное, оставляющее по себе широкие борозды на обществе,— с искусства довольно и роли милого потешника и приятного развлекателя! Как будто живопись не родная сестра литературы, и может нынче согласиться на ту низменную роль, какую часто играла прежде, особливо в последние два-три века! Как будто, сознав нынче свою мощь и права, она уступит их снова! „Произведения живописи должны восхищать нас не содержанием, а специально творческими достоинствами и приемами”, — говорит г. Боборыкин. Ну, пускай он так и думает, решая сам для себя, что это за творчество такое будет, которое не захочет знать никаких самых важных, самых глубоких, самых насущных и истинных задач жизни, которое отвернется от них всех ради одной „виртуозности”. Думая так, г. Боборыкин повторяет только устарелые французские воззрения, которые мы встречаем в той самой книге „Manette Salomon” братьев Гонкуров, на которую он так любовно ссылается. Эти авторы (уже не от имени современных им живописцев, а от своего собственного имени) жалуется на „пагубное влияние французской литературы на французскую живопись 40-х годов”, тогда как именно это-то влияние всегда и везде было самое благодетельное, самое плодотворное, самое возвышающее, всякий раз, когда литература пробуждалась от обычного сна и полна становилась ощущения живой жизни. Так бывало не раз во Франции, так было и у нас в последние двадцать пять лет. Этим мы можем только гордиться, но, конечно, любителям ничтожного, немого, формального искусства это могло быть только невыносимо больно и оскорбительно. Оно им, в их чисто куриной слепоте, казалось даже антихудожественным. Г-н Боборыкин скорбит, что „наша публика до сих пор не воспитала еще в себе способности восхищаться самими приемами мастерства.

[618]

То, что французские критики на своем жаргоне называют „la pâte” и „la brosse”, не способно приводить ее в восторг”. И слава богу! скажем мы. Лучшие французские умы и художественные критики давно жалуется на падение современного французского искусства, на его жалкую пустоту, в большинстве

случаев вследствие отсутствия содержания, вследствие безумного поклонения одному виртуозничанью. Тургенев жаловался („С.-Петербургские ведомости”, 1881, № 310, статья г. Аверкиева „Представления Сарры Бернар”) на современное падение . французской драматургии. „Совершенно ошибочно думать, что парижские театры стоят на значительной художественной высоте, — говорил он.—Для художника они скучны; они для него чересчур механичны. Пересмотрев множество театров, вам покажется, что весь вечер просидели в одном и том же театре: до того похожи друг на друга все эти любовники, любовницы, резонеры и т. д. Мало того, вам покажется, что во всех театрах играют одну и ту же пьесу: до того все они похожи друг на друга...” Это самое каждому мыслящему человеку приходится сказать про современное французское искусство: кроме редких исключений, оно ужасно скучно, потому что чересчур „механично”, у него почти всегда полное отсутствие содержания, и только все оно состоит из „pâte” и „brosse”, столько драгоценных сердцу г. Боборыкина. Но то, что мило г. Боборыкину, то еще не непременно мило и всем остальным русским. Ему, например, кажется, что „худого в том нет”, что г. Харламов „имеет манеру письма, близкую к великим мастерам портретной и жанровой живописи французской и испанской школ”, —а нам кажется, что „худого” в том очень много, потому что мы не испанцы и не французы, особенно прежнего времени, почему и картины, и письмо их должны быть другие, свои, а не чужие, не во гнев будь сказано „преемствам” г. Боборыкина. Это, впрочем, ничуть не мешает ему, если ему так нравится, писать романы и фельетоны в манере каких угодно французов. Ему точно так же кажется, что хорошо бы очень было, если б „наши художники, вместо „сюжетных жанров”, писали прямо с натуры (в том числе голых женщин, как сказано у г. Боборыкина несколькими строками выше), довольствовались типами, картинами домашней жизни, беря пример с великих голландских мастеров”, „Отчего бы и нам не пойти по следам Ван-Остаде, Тенирсов и Герардов Доу?”— спрашивает он. Ответ очень прост, но только г. Боборыкину он никоим образом не может притти на ум. Оттого нам не надо итти по следам голландцев, что не надо итти ни по чьим следам, никому не подражать, никого не повторять и не обезьянничать, а итти своею собственною дорогою, какая перед нами лежит по условиям самой нашей народности, истории, национального духа, действительной нашей собственной жизни, а не чьей бы то ни было чужой; во-

вторых, потому не надо нам идти по следам голландцев (если бы даже кто и вздумал допускать подражание), что эпоха голландцев — то было одно время, а нынче другое: что тогда было достаточно и впору, то теперь уже неудовлетворительно. Голландцы были великие мастера, и мы низко перед ними преклоняемся, но повторять их ничтожное или пустое содержание — теперь уже стыдно и непростительно. Можно радоваться и любоваться на даровитого ребенка, но подделываться взрослому под его взгляды и понятия — какой срам!

[619]

Г-н Боборыкин являлся у нас, по части искусства, всегда только выразителем плохих французских мнений и ходячих художественных предрассудков. По счастью, они не могли никогда, даже в самомалейшей степени, привиться у нас. Они вовсе для нас непригодны.

Являлись иногда русские художественные критики, которые, на первый взгляд, как бы сочувствовали нашим художникам и их созданиям, но потом оказывалось, что собственно все похвалы были только учтивым подходцем. Так, например, неизвестный автор напечатал однажды в „Гражданине” 1882 и 1883 годов целый ряд статей под названием „Разговоры об искусстве”, многими своими изречениями вовсе не похожих на „Гражданина”, ни на его писателей. Тут, например, говорилось: „Наше искусство сумело образовать хорошую самобытную школу, еще не богатую числом талантов и произведений, но уже заявившую себя такими серьезными успехами и такою жизненностью направления, что в ее будущности нет причины сомневаться... Мы считаем успехи русского искусства с 60-х годов громадными!” Что за странность! Точно будто не „Гражданина” читаешь и не его сподвижников! Особливо, если вспомнишь, что тот же „Гражданин” незадолго писал, как и следовало ожидать, по поводу посмертной выставки Перова, что, кроме немногих исключений („Птицелов”, „Охотники”, „Рыболов”), все остальное у Перова стоит на уровне ученической работы, не лишенной силы и таланта, но еще не получившей той печати зрелости, изящного мастерства, которые дают картине значение художественного произведения... Перову чувство изящного, виртуозность мастера давались всего труднее... Требование красоты, без которой картина не может считаться произведением искусства, невидимому, было ему совершенно

чуждо. Он сух, холоден и, так сказать, элементарен... Он был преемник Федотова, от которого усвоил грубоватость письма, но не заимствовал его юмора и теплоты... При других условиях из него, может быть, вышел бы (!) превосходный жанрист. Но, поставленный вне всякого воспитывающего влияния, захваленный неумелой критикой именно за то, от чего ему следовало бы избавиться, сталкиваясь на каждом шагу с антихудожественными течениями в литературе и невольно подчиняясь им, Перов остался на всю жизнь в положении талантливого ученика, не овладевшего техникой искусства... Подобно Репину, он представляет пример крупного дарования, пострадавшего от невозможных условий, в каких находилось искусство в период 60-х и 70-х годов. Это одна из жертв вандализма, внесенного к нам журналистикой и всеми веяниями так называемой „эпохи реформ” („Гражданин”, 1883, № 36). А, вот это другое дело! Вот они, „Гражданин” и его сподвижники, в полном соку и славе! Вот как им следует говорить, вот какими мы их знаем и обожаем. А то — „громадный успех”, „самобытная хорошая школа” со значительною будущностью — на что все это похоже, с чем это сообразно? Однако, продолжая чтение, мы в этом ряде статей скоро открываем присутствие, во всей целостности и нерушимой неприкосновенности, всего того, что принадлежит к настоящей натуре этого журнала и самых коренных его писателей. Указав на столь постыдное отсутствие религиозной живописи на наших выставках (и забыв при этом, что по какой-то странности во всем европейском современном искусстве существует точь-в-точь такое же малое преобладание живописи

[620]

религиозной), достойный сотрудник князя Мещерского указывал: на „тенденциозность, достойную сожаления, на неприятную лживость композиции картины Репина „Крестный ход”; на „более чем странный подбор нарочито уродливых, зверских и идиотических типов”; вообще же про Репина замечал, что он „умышленно губит свой талант” и т. д. Что же касается общих соображений, то они состояли, главным образом, в срамлении и упрекании нашего искусства пред лицом европейского. „На западе, — говорит „Гражданин”, — жанр у французов, итальянцев, испанцев непременно предполагает элемент грациозности, изящества; у фламандцев и немцев заметен элемент благодушия, часто соединяющегося с почитанием семейного очага.

Вообще, у западных художников жанр имеет как бы целью дать впечатление тихое, успокоительное, возвращающее человека к маленьким радостям и волнениям будничной жизни. Наш жанр явился сразу без всех этих элементов. .. Наши жанристы беспощадны... В лохмотьях нищеты у европейских художников есть почти всегда нечто трогательное... Наша жанровая картина в сущности почти всегда не что иное, как карикатура. ..” Не правда ли, ведь все эти обвинения почти точь-в-точь одно и то же со словами Потугина в „Дыме”: „Мы толкуем об отрицании, как об отрицании, как об отличительном нашем свойстве; но и отрицаем-то мы не так, как свободный человек, разящий шпагой, а как лакей, лупящий кулаком”. Там, у тех, — какое благородство и галантерейность! Шпага, трогательные лохмотья, а у нас, пошлых лакеев, — кулак, разящий без всякого почтения и жантильной деликатности, прямо так-таки куда попало, голая правда жизни в картине, как она в самом деле есть налицо, сдуру и без книксенов, без всяких тихостей и успокоений!

„Наше искусство, — вопил „Гражданин” по поводу передвижной выставки 1884 года, — все дальше и дальше уходит по пути, весьма неправильному и странному; этот путь не может привести искусство ни в каком случае к истинному развитию и процветанию. „Идеи”, которые с какою-то натугою селятся провести в новейших картинах, так жалки, так очевидно надуты в уши и наклеены как ярлыки на всю эту тугую работу, что становится жаль трудов экспонентов, потерянного времени, жаль пути, пройденного ими напрасно... Не знаешь, чему больше удивляться: нищете ли фантазии, при недурном часто письме, жалкой ли ограниченности и вымученности тем, часто при несомненной выразительности. Все это словно задалось представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образах, все это ноет, обличает, во всяком случае относится к жизни свысока, презрительно или злобно, — это одно уже исключает всегда всякую художественную ясность, истину и силу изображения...” („Гражданин”, 1884, № 10). Да, да, надобно было бы художникам проникнуться всепокорнейшим, рабским, низкопоклонным законом гегелевской философии: „все существующее разумно”, надо было бы им без злобы и презрения смотреть на все то, что проделывает грубая „сила” над немым стадом, надо было бы пропускать мимо глаз все печальное и нелепое, чем кишит русская жизнь, — и тогда, конечно, „Гражданин” тотчас же признал

бы новое русское искусство и ясным, и художественным, и поэтичным, и истинным!

„Неделя”, устами своего художественного критика В. К., высказывала такую же ненависть к новому нашему искусству, такое же

[621]

точно его непонимание, как г. Боборыкин и писатели „Гражданина”. Этот насмехался над „реализмом” и „правдой” изображений, жаловался, зачем у нас в живописи не рубенсовская, не рембрандтовская, не рафаэлевская правда, уверял, что в нашей живописи одно — школьное упражнение, а не творчество, другое — топтанье все на одном и том же месте, третье — голая этнография, все же вместе — сплошная копия и фотография; что „новые русские живописцы, некогда смелые новаторы и прогрессисты, некогда восстававшие против копирования академических образцов, ударились теперь в другую крайность, где и завязли, похоронили себя в машинальном списывании живой, это правда, но не осмысливаемой действительности”, а все это оттого, что „их губит всегдашняя болезнь, давнишняя отравка немногочисленной русской интеллигенции — кружок и кружковые божки, оракулы и прорицатели. Кружок передвижников замкнулся на теории мертвой фотографической правды, и его выставки с года на год падают. Кружок — огромная сила и злая сила” („Неделя”, 1884, № 12).

Как должны были смотреть на новое русское искусство „Московские ведомости”, что они должны были о нем говорить — это легко себе вообразить. Но, чтобы дать полное понятие об их чувствах и размышлениях в этом отношении, довольно будет привести отрывки из двух статей последнего времени, именно из того времени, когда новое русское искусство возвысилось до самых крупных и значительных созданий своих и, следовательно, еще более прежнего должно было поднимать на дыбы всех ретроградов и реакционеров.

В статье С. Васильева „Московские ведомости” жалуется по поводу 12-й передвижной выставки (1884 года), во-первых, на полное отсутствие „исторических” картин и „изображений нагого тела”, на отсутствие сюжетов „поэтических”, „фантастических” и таких, где на первом плане была бы „чистая красота” (замечено, что все самые закоренелые деспоты, насильники, свирепо топчущие в грязь всякую правду и право, люто давящие человеческую жизнь,

прежде всего требуют себе „поэзии” и „чистой красоты”, без нежнейших, идеальнейших чувств они жить не могут!). „Чувство прекрасного, — восклицают „Московские ведомости”, — как будто исчезло по отношению к человеку и сохранилось лишь в отношении к природе (следуют похвалы русским современным пейзажам). „Свободное” художество пошло в услужение вседневной жизни и заботам дня (какая, подумаешь, в самом деле низость!), сделало их предметом культа и снизошло на степень репортерства...” Но главные громы писателя „Московских ведомостей” были припасены для новейшей картины Репина „Не ждали”, которая заключала, помимо громадной талантливости исполнения, такую силу содержания, такую глубокую правдивость, такую горячность светлого чувства, что должна была тотчас же сделаться ненавистною до бешенства для всех людей с образом мыслей „Московских ведомостей”. „Г-на Репина, наверное, произведут в гении,— писал г. Васильев. — Жалкая гениальность, покупаемая ценой художественных ошибок, путем подыгрывания к любопытству публики посредством „рабьего языка”. C'est pire qu'un crime, c'est une faute... Не ждали! Какая фальшь заключается уже в одном этом названии!.. Если вы не чувствуете слез, подступающих к вашим глазам при виде такого потрясающего семейного события, какое изображено

[622]

г. Репиным, то вы можете быть уверены, что причиной этому — холодная „надуманность” сюжета, преобладание незрелой мысли над поверхностным чувством. Художник не виноват, если русские политические преступники не могли возбудить в нем симпатии, как не возбуждают они ее ни в одном действительно русском человеке. Но вина его состоит в том, что он, в холодном расчете на нездоровое любопытство публики, сделал такое несимпатичное ему, полуидиотическое лицо центром целой картины” („Московские ведомости”, 1884, № 128).

В статье другого писателя этой газеты, М. Соловьева, мы встречаем те же самые мысли и чувства. Автор точно так же, как С. Васильев, жалуется на то, что „ни крупное историческое событие, ни религия не вызвали ни одной картины среди Товарищества передвижных выставок (12-я выставка). Художественная мысль эманципиро-вавшихся художников осталась строго

закрепленную за пейзажем, портретом, городским происшествием и выше их не поднималась. Изображая факты повседневной жизни, художники стремились только к наглядности и оказались бессильными открыть в них элемент красоты, духовной или физической, т. е. единственной и главной цели пластического искусства, без которой живопись становится иллюстрацией и теряет всякое самостоятельное значение”. (Еще бы нет! Что такое эта ничтожная, низменная жизнь всех этих миллионов людей, наполняющих города и села, избы, чердаки и подвалы? — Конечно, менее, чем ничто! Об ней и говорить не стоит, не стоит вспоминать ни их горе и муку, ни их тяготу, забитость и одуроченность. То ли дело герои лжеискусства, лжепоэзии и лжеистории, пресветлые и превысокие, великодушные и поэтичные! — Для них-то и созданы картины и статуи.)

Обращаясь специально к ненавистой картине Репина „Не ждали”, этому крупнейшему светилу русского искусства, М. Соловьев высказывал почти то же, что и С. Васильев. Конечно, для доказательства своей художественной компетентности М. Соловьев наперед расхваливал в пух и прах то, что на 12-й передвижной выставке было слабого, как, например, портреты графа С. Г. Строганова и графа Льва Толстого (это последнее очень слабое и неудачное произведение Ге автор ставил даже „во главе всех выставленных картин”), а после того обращался уже к главному врагу. „Изю всех картин передвижной выставки ни одна не отличается такою неясностью мысли, таким забвением элементарных начал рисунка, таким неведением линейной перспективы и таким необдуманном колоритом, как „Не ждали” г. Репина. В ней глашатаи новой, свободной русской художественной школы могут напирать разве на одно достоинство — на полное освобождение от академической рутин, но разве только в том, что тут отброшены вековые художественные правила, обязательные для всех, доколе искусство будет искусством. Со времени „Проводов новобранца” (1880) каждая картина г. Репина свидетельствует разве о неудержимом падении его таланта. В 1883 году была дана им сажениая карикатура „Крестного хода”, насмешка над сюжетом, по свойству своему необыкновенно благодарным в колоритном и композиционном отношении; но даже и после „Крестного хода” трудно было ожидать такого скачка вниз, как „Не ждали”. А жаль: „Воскрешение дочери Иаира” и „Проводы новобранца” давали надежду на лучшее”.

[623]

Эхо „Московских ведомостей” в Петербурге, нынешние „С.-Петербургские ведомости” выражались, само собою разумеется, в том же самом духе, как и патрон их. Но только здешняя газета, вдобавок, срамила новых наших художников Западом. „Когда просматриваешь,— писала она по поводу 12-й передвижной выставки, — ряд художественных произведений парижского „Salon”, невольно поражаешься искреннею, неподдельною любовью к искусству, которою умеют согреть французские художники свои работы”. (N8. „Заметим для себя, что, как известно, все лучшие французские и немецкие критики постоянно жалуются на „неискренность, холод и деланность” большинства нынешних французских картин.) „Тонкий прирожденный эстетик и колорист, француз находит превосходные мотивы для картин и этюдов там, где наш художник не найдет ничего. Он чувствует красоту, понимает ее и пользуется своим пониманием во всю ширь, во весь размах могучего художественного вдохновенья. Он не ставит для себя узких тенденциозных рамок крупного кругозора какого-нибудь одного излюбленного кружка; он не довольствуется дешевою моралью, либеральным протестом, обличением, желанием произвести скандал... У нас не то. У нас первым долгом требуется, чтобы картина произвела шум и скандал, помимо своего исполнения, самым замыслом, подтасовкою фактвр. Исказить общепринятую форму (NB), втоптать в грязь идеалы (NB) — обычный прием последнего двадцатилетия — стало и в живописи делом обычным и даже похвальным. Быть может, в большинстве случаев тут главную роль играет недомыслие, столь свойственное нашим художникам вообще; обыкновенно ничему не учившийся, ничем лично не интересующийся художник подпадает под влияние какого-нибудь юродивого публициста и мажет под его диктовку самые ужасающие вещи. К сожалению, их уродливым детищам придают слишком много значения, и, запрещая выставлять их публично, раздувают только мыльные пузыри”. (NB. Спрашивается, как же это согласить: художники „ничем не интересуются”, потом их ничем не наполненные картины почему-то запрещают „выставлять публично”?) При таком образе мысли, понятно, чем для г. „Rectus” (критика „Ведомостей”) должны были казаться Репин и его картина „Не ждали”. Конечно, это вышла тотчас же вещь „слишком тенденциозная”; главное действующее лицо, „арестант”, оказался „выразительным, но заставляющим все-

таки желать большей определенности”; „обстановка невзрачная, неряшливая, неуютная” (NB: в романах у г. Авсеенки, напротив, помещения его героев всегда богаты, элегантны, милы и комфортабельны; он писатель, только одно и признающий — аристократичность самой тонкой пробы); „типы детей золотушные, истощенные (вероятно, вовсе мало питаются конфетами!), у девочки какие-то скрюченные ноги (NB: хорошие гувернантки в хороших домах никогда не велят так сидеть), сам же герой не возбуждает сочувствия: даже энергии нет на лице” (то ли дело герои г. Авсеенки!). Как результат всего наставления: „Лжелиберальные обличения и протесты, трактуемые при помощи живописи, даже если они с технической стороны талантливо, бывают смешны и никогда не достигают цели... Печальнее всего то, что писаное не пережито, не перечувствовано художником, а придумано. (NB. Другими словами: Гоголь, Островский, Лев Толстой и все остальные художники должны были побывать в коже и в обстоятельствах

[624]

своих действующих лиц, иначе не писать их, потому что это будет „печально”.) Ужели же возвращение из ссылки стало у нас обычным явлением, достойным кисти художника (NB), да и неужели герои этих ссылок так интересны?” („С.-Петербургские ведомости”, 1884, № 63).

IX

Репин и Верещагин — двое самых крупных и глубоких наших живописцев последнего времени. Поэтому понятно, что на них всего больше и всего чаще должны были обрушиваться единомышленники „Гражданина”, „Московских ведомостей”, „С.-Петербургских ведомостей” и „Нового времени”. Для этих газет могли быть сносны или симпатичны из созданий Репина либо только еще юношеские (как „Дочь Иаирова”), либо неудачные (как „Проводы новобранца”). Все остальное было для них темно или враждебно. Но это уже была большая милость со стороны М. Соловьева и его товарищей, что они признавали хоть прежние-то картины Репина чего-нибудь стоящими. Много есть ретроградов одинакового пошиба с гг. Соловьевым, Васильевым, писателями „С.-Петербургских ведомостей” и „Гражданина”, которые всегда находили и эти прежние картины Репина, еще никем не признанные за

„тенденциозные”, антипатичными, антихудожественными, достойными презрения. Литературный критик „Нового времени” вздумал однажды писать и об искусстве. Он с ревностью вступился за Брюллова против тех, кто доказывал его пустоту, ложь, гниль, холод, бессердечие и условность, — и уверял, точно будто ничего не читавши и не видавши, что Брюллов если и грешит чем, то разве тем, что он — романтик и художник одного направления и характера с Виктором Гюго! Этим, конечно, г. Буренин только доказывал, что ровно ничего не способен понимать ни в Брюллове, ни в В. Гюго, и никогда не в состоянии был уразуметь, как велик этот последний и мыслью, и чувством, не взирая на одолевающую его иногда риторичность и надутость, как глубоко то содержание, которое он вкладывал в свои произведения, — и вместе не способен был уразуметь всего «ичтожества и дрянности обычного содержания у Брюллова, всей „академичности” его склада и направления (как это давно уже и признала вся Европа). И вот этакий-то знаток и пониматель искусства выступил перед петербургской публикой для того, чтоб оповестить всех, что „теперешние русские художники и живописи, и слова, и звуков чаще всего производят уродливые и безжизненные произведения” („Новое время”, 1883, № 2580), и это „право, большой еще вопрос: лучше ли для русского искусства, что прежде его „торжествующею песнью” было, например, изображение в „Последнем дне Помпей” женщины, упавшей с колесницы, а теперь его „торжествующею песнью” является угреватый, пропитанный спиртом нос „Протодьякона” Репина?” („Новое время”, 1882, № 2410.) Читатель понимает, что под видом „протодьяконского носа” остроумно олицетворено все новое реальное искусство, но, конечно, навряд ли он поймет, почему это так и почему такая невообразимая чепуха может укладываться в человеческой голове. Во всяком случае, верно то, что во всей великолепной картине „Протодьякон”, по силе и выражению достойной Рубенса, такую

[625]

и признаваемой на Западе, критик ничего не увидел и ничего не понял, кроме носа, а потому и повторял, по всегдашнему обычаю своему, сто раз свои остроумные, едкие и сокрушительные насмешки над „протодьяконским носом”.

Другой писатель той же газеты высказал свои эстетические понятия и способности по поводу картины Репина „Не ждали”. — Во-первых, он объявил,

что на той выставке, где находилась эта картина (12-я передвижная выставка), „нет ничего выдающегося, ни одной картины, которая заставляла бы о себе говорить особенно”. (NB. Прямо наоборот истине: о редкой картине говорили и писали у нас, и в Петербурге, и во всей провинциальной нашей печати так много, как о „Не ждали”). Далее он нападал на передвижников, зачем они разбросали картины одного и того же мастера по разным углам (конечно, и не подозревая в своем художественном невежестве, что нигде в Европе картины одного и того же художника никогда не ставятся вместе на выставке). После таких приступов этот писатель объявлял вдруг, что картина Репина „производит примиряющее впечатление, пожалуй, трогательное”. Откуда он это взял, на основании одного только своего мгновенного вдохновения, — „все случаем!”, как говорил Хлестаков, — этого, конечно, никто не отгадает. Еще далее объявлялось, что в картине „словно нет настоящего творчества и одушевления, нет того свободного и яркого таланта, который подчиняет себе всех”. Тем ярким талантом, который подчиняет себе всех, оказался К. Маковский, когда написал свою, по-тогдашнему не бесталанную, но яркую, пустую, бессодержательную и даже во многом фальшивую, на брюлловский манер, картину „Боярская свадьба”. Эта вещь уже провозглашена была „превосходящею все, прежде написанное этим художником, не только техникою, но внутренним содержанием, историческим и бытовым смыслом”. „В истории русской живописи едва ли есть другая картина столь выразительная”, — прибавлял критик и вместе объяснял, что картина К. Маковского вся светится поэтическим колоритом, поэтической гармонией: у невесты „такие интеллигентные черты лица” и т. д. Ну да, разумеется, кому могут нравиться, казаться поэтическими и высокими созданиями такие картины, как „Боярская свадьба” К. Маковского, кто способен, по своему полному безвкусию, печатно уверять русскую публику („Новое время”, 1883, № 2463), что Перов, последние свои годы занявшийся историческою и религиозною живописью, вовсе не пошел назад, а его „Снятие со креста” останавливает наше внимание „по чуткому реализму именно русского художника”, — тому никогда, конечно, ни единой черточки не понять в картине Репина „Не ждали”. Ему тотчас покажется, что главное действующее лицо картины (по признанию всех наших художников, не говоря уже о лучшей части публики, — истинный *chef d'oeuvre*) — нечто „вымученное”; что у него в физиономии „какая-то исключительность,

что-то нехорошее, недоброе, тенденция, одним словом”; оно „обдает чем-то странным, неприятным” и т. д. То ли дело действующие лица у г. Маковского: там, кроме самой ординарной смазливости, ничего нет — там критика ничем не „обдает”, кроме пустяков. В заключение оракул „Нового времени” давал даже художникам рецепт, посредством которого они могли бы выправить эту картину, написать ее гораздо лучше: стоит только выбрать главное лицо не

[626]

столь изысканное (требуется, вероятно, лицо вроде „сытых, здоровых, румяных лиц” из картины К. Маковского, столько восхитивших критика), написать всю картину колоритнее (вероятно, в стиле лакированной иллюминации К. Маковского), не так умышленно серо и экономно— и дело в шляпе! Вообще говоря, по мнению газеты, „боязнь силы и настоящей художественной правды”, „экономность и умеренность” средств выражения и мешают таланту Репина „развиться в настоящую величину”. Где можно найти еще большую неспособность понимать искусство?

Впрочем, непонимание непониманием, а по части художественной критики здесь оказалось многое такое, что еще хуже. Сюда относится, например, отстаивание своих прекрасных мнений посредством выдумок и клевет. Нуждаясь в унижении Репина, критик пробует произвести это, выставив противовес, который раздавил бы его окончательно. Для этого избран Крамской. Отчего бы и не так? Крамской — художник крупный, высокоталантливый, играющий крупную роль в истории нового русского искусства. Поэтому нет ничего худого в том, чтобы сравнить с ним другого крупного нашего художника и затем, если угодно, отдавать предпочтение тому или другому. Но худо то, что для выигрыша своего дела газета принимается вдруг уверять своих читателей, будто бы Крамской „вырос в течение последних лет” потому, что „сбросил с себя реалистические путы и рецептуру, что его сухость оказалась напускною, его черствая трезвость — придуманною, его бледность колорита — умышленною экономией”. Какая глупая и несчастная клевета! Но главное, что это за крупный и высокий художник, который в течение нескольких десятков лет способен был умышленно обезобразивать свой талант! И какое из всего заключение: „Портреты Крамского стали живее, правдивее, художественнее; в них меньше претензии обнять необъятное, т. е.

выразить в портрете целый характер...” Боже, какая нелепость! Художник-портретист, не желающий выразить целого характера, что это за портретист, что это за художник? Казалось бы, над всеми этими смешными глупостями можно было только смеяться; однакоже находятся люди, которые пресерьезно стараются выгородить и отстоять весь этот невежественный вздор. В этой роли особенно отличался, в 1884 году, некто, подписывавшийся „Художник”, хотя ему скоро доказали, что на такое название он не имеет никакого права, что он есть только лжехудожник, дерзкий самозванец, и что в искусстве он в глаза аза не знает.

Но где еще лучше, чем на Репине, Крамском и К. Маковском, выразились художественное понимание, вкусы, симпатии и знание критиков „Нового времени”, так это на Верещагине. Тут уже все было пущено в ход, все пошло *va-banque*.

Уже тотчас после первой верещагинской выставки 1874 года поднялись против великого художника с шипением и злобой голоса ретроградов и ярых консерваторов. Как в 1858 году, под сильным влиянием некоторых профессоров Академии, выступил против Иванова весьма мало известный и плохой литератор Толбин, так в 1874 году, вследствие подобных же влияний, выступил против Верещагина весьма малоизвестный и плохой живописец академик Тютрюмов. Он доказывал, что „непозволителен, неучтив и дерзок был отказ Верещагина от предложенного ему Академией звания профессора; что такому ху-

[627]

художнику всякие почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которые он и умел выручить; что некоторые залы выставки были освещены огнем для того, чтоб „скрыть недостатки письма” очень многих картин, и, вдобавок ко всему, что вообще все картины Верещагина писаны не им самим, а „компанейским способом”, в Мюнхене, так как в четыре-пять лет один художник не в состоянии написать такую массу картин, и поэтому „Верещагину, давшему только свою фирму, и совестно было принять профессорство” („Русский мир”, 1874, № 265). Две московские газеты, „Современные известия” и „Московские ведомости”, также высказались против Верещагина: первая была столько же, как и Тютрюмов, возмущена небывалым

еще нигде отказом от художественного чина и уверяла, что этот „странный отказ произведет впечатление только на непризнанных гениев, разглагольствующих по трактирам и погребкам”; вторая говорила, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная с туркменской точки зрения. Герои поэмы Верещагина — туркмены, побеждающие русских и торжествующие свою победу. Поэт-художник воспеваает их подвиги и венчает их апофеозой из пирамиды человеческих голов. У Верещагина есть много изучения, наблюдательности и местами сильно развитая техника; недостает только весьма часто самого главного — поэзии” (№: всегдашний припев самых прозаических ретроградов и консерваторов — поэзия! Только тут речь идет об особенной, их собственной, казенной и рутинной „поэзии”). Что касается Тютрюмова, то с его жалкими обвинениями и клеветами скоро расправились художники русские и иностранные: русские напечатали протест о полной их несолидарности с мнениями, подозрениями и критическими взглядами Тютрюмова, а мюнхенские, целым обществом из шестисот человек, заявили, что, по произведенному ими расследованию, ничто из слов Тютрюмова не подтвердилось и что факт „оклеветания” такого высокого художника, как Верещагин, вызвал между ними всеми глубочайшее негодование. Русская публика и большинство печати, полные уже и в то время глубочайших восторгов от картин Верещагина, приняли это заявление мюнхенских художников с большой симпатией; один только хроникер „Отечественных записок” (1875, апрель) нашел приличным и умным трунить и посмеиваться над всем тютрюмовским событием и пробовал уверять, что „начинать серьезное расследование о том, не помогал ли кто Верещагину в Мюнхене, значило делать такой же абсурд, какой представляло само обвинение”, что „теплота чувств и возвышенные порывы духа являются здесь не более как пустым и не совсем благовидным фанфаронством”.

Но спустя шесть лет, когда Верещагин написал свои картины из болгарской войны и произвел ими громадное впечатление на нашу публику (как впоследствии и на всю Европу), „Новое время” вздумало остановить успех Верещагина и доказать публике, что этот художник вовсе не так высок и необыкновенен, как всем кажется. Первым выступил некто В. П. со статьей „Неправда в картинах Верещагина” и здесь, с точки зрения забавнейшего квасного патриотизма, доказывал, что с выставки зритель выносит „не мир, а

раздражение; ноющая боль чувствуется в глубине оскорбленной души...” „Действительно ли правда болгарской войны, страдания высказаны тут, а не — сатира на страдание? — спрашивал В. П. — Человек исчез, исчезли

[628]

физиономии мучеников войны (картина „Панихида”), для чего же этого мяса так много? Следовательно, тут страдание является подчеркнутым... Где же молящиеся? Это прямая клевета на живых перед лицами мертвых... В „Победителях” русское поражение сугубо подчеркнуто... Нищеты победителей нет на правдивой картине Верещагина... Глубоко, сердечно обидится русское простое мужицкое или солдатское сердце за правду этих картин” (NB: это пророчество вовсе не сбылось, и никакое солдатское и мужицкое сердце не обиделось). В заключение В. П. объявлял, что „правда этих картин — болезненная правда одержимого рефлексамии беспочвенного интеллигента” (1880, № 1437).

После этой статьи, возбудившей величайшее негодование в среде нашей публики и печати, „Новое время” в продолжение нескольких лет не прекращало своих нападений на Верещагина. Чего-то тут не было перепробовано: и клевет, и выдумок, и прямой лжи, и насмешек, и пошлейшего „остроумия”, и отвратительных запоздoreваний, и глубокомысленных важных рассуждений. К сожалению, ничто не помогло. „Новое время” только жесточайшим образом осрамилось (может быть, еще более, чем когда-нибудь прежде и после), и все усилия его ни к чему -не привели: публика осталась при своем собственном мнении. Привести все, что было высказано „Новым временем” в продолжение этого незабвенного похода, невозможно, да и не стоит. Но вот несколько главнейших извлечений.

Газета жаловалась, что в картинах Верещагина „нет ни одного светлого луча, ни тени радостного чувства, ничего такого, что говорило бы в пользу войны, в пользу истребления человечества, во имя бы чего они ни совершались; сама природа взята в суровые моменты своей жизни” (NB: Верещагин виноват не только в том, что война есть война, но и в том, что болгарская война была зимой). „У Верещагина нет Ахиллесов, Аяксов, Агамемнонов, нет ни Елены, ни Париса, ни Патрокла (?!). У него — массы, груды тел, груды черепов, вороны и несколько обыденных типов” (NB: на этот раз газетой требуются

„необыденные”, вероятно, какие-нибудь парадные, аристократические типы и „обыденные типы” порицаются, между тем как, наоборот, в картине Репина „Не ждали” требовались именно „обыденные типы” и „необыденные” — порицались. Отчего так? Кто поймет?) „... Верещагин тщательно старается (?) отнять всякое утешение именно у русского человека...” „Г-н Верещагин не ясно понимает, что такое реальная художественная правда (NB: газета, конечно, это отлично понимает!) и что такое обратная сторона, которая никогда не может быть реальной художественной правдой” (да, для квасных патриотов, для слепых или для „всепокорнейших”) и т. д. Все это по части патриотизма и широких взглядов на задачи правдивого, не лгущего искусства.

Что касается собственно художественной стороны, в газете объяснялось, что „Верещагин очень ловко и мило делает по полотну мазки кистью, обмоченной в красную краску, и говорит, что это все трупы и кровь, хотя при ближайшем рассмотрении это оказывается какими-то кочками и кучами навоза”, что Верещагин „постепенно нисходил от сильных картин среднеазиатской войны, где было так много типов и живых людей, к более слабым картинам русско-турецкой войны, где вместо живых людей трупы...” „Школы Верещагин не создает (NB: то ли дело К. Маковский? — тот, вероятно, создает), но создает самого

[629]

себя, свой талант, свое уменье и средства располагать своим достоянием” и т. д. Сверх того, при появлении „Свадьбы” Маковского, газета признала этого художника опасным соперником Верещагина.

По части внешней фактической стороны дела издатель уверял (нагло насилуя правду и даже позабывши то, что печатал у него же в газете его заграничный корреспондент г. Молчанов), что никогда Европа не приходила в большой восторг от Верещагина, что восторги Европы были умеренны и что даже все „авторитетные Reviews совсем умолчали о выставке Верещагина”; что этот художник не только умел написать несколько прекрасных картин, но „умел и прославиться. Последнее уменье очень важно, ибо для него часто недостаточно даже самого выдающегося таланта, а необходимо уменье человека, понимающего дух времени и знающего уловить этот дух. Для этого необходимы средства”, и т. д.

Другой писатель газеты⁴ оставлял в стороне соображения патристические, но зато с тем большею ревностью занимался другими соображениями, художественными и теми, которые касались личности самого Верещагина. Отношение критика к Верещагину ясно обозначено было уже и в одних этих словах: „Моя критика должна будет почти вся свестись на самые элементарные замечания, ибо иных картины г. Верещагина не могут вызвать”. Вот каков бедный Верещагин! Кроме „элементарных замечаний”, он ничего другого не дожидается от газеты — не достоин. И почему не достоин, это очень легко понять: картины Верещагина „вовсе не представляют в русском искусстве художественного факта, имеющего крупное внутреннее значение; они только блестящее, модное явление, явление поверхностное”. У Верещагина критик находит великие недостатки. Так, например, в картине „Процессия на слонах в Индии” он признал „грубую, кричащую колоритность и эффектность красок, небрежное письмо, малую выдержку воздушной перспективы — все это слишком грубо декоративно”. Рассматривая картину „Великий могол в мечети в Дели”, критик чувствует себя склонным „заподозрить Верещагина — выражаясь мягко — в некотором фокус-покусничестве в искусстве: мнимая оригинальность и поразительность этой картины заключаются в том, что в ней на пространстве громадного холста нарисована, вероятно с фотографии, в колоссальном виде перспектива мечети и в ней помещено десять небольших фигур и несколько пар туфель на первом плане”. При этом сообщается глубоко художественное и очень полезное для художников замечание, что „все, что тут нарисовано на пространстве четырех или трех квадратных саженей, — все это могло бы с удобством уместиться на крошечном полотне, и впечатление от картины было бы то же самое. Скажут, что нельзя художнику предписывать размеры его полотна, — нет, это не так: художественные соображения предписывают художнику известное соотношение между сюжетом и размерами картины, если только он преследует истинные цели искусства, а не коммерческие”. Любопытно было бы послушать критика где-нибудь в музее: он там, я думаю, мастерски и ловко разобрал бы, кто имел право и кто нет писать картину свою

⁴ Г-н Буренин. — В. С.

на том или другом полотне, — я думаю, тысячам художников досталось бы.

Еще лучше

[630]

то, что, при своем примерном художественном вкусе и чутье, этот критик решил, что „большая часть индийских этюдов Верещагина, вероятно, писана им с фотографии”, — предположение, совершенно равняющееся клеветам и выдумкам Тютрюмова насчет туркестанских картин Верещагина, писанных не прямо им самим, а „целой компанией художников”. Читая такие изречения обоих превосходных писателей, художники только хохотали и с жалостью поднимали плечи. Но одно из самых любопытных мест у писателя „Нового времени” — это объявление, что, „за немногими счастливыми исключениями, почти все произведения Верещагина суть только иллюстрации, а не картины в истинном смысле этого слова”, и при этом объяснялось, что „иллюстрация есть такое произведение, где художник изображает известный случай или фотографирует с приблизительною точностью известную местность, оставляя свою мысль и свое поэтическое чувство в стороне и заботясь только о формальной верности данного случая или местности”. Откуда взял критик такое смехотворное определение „иллюстрации” — спрашивать нечего: ясно, что оно всецело исходит из собственной его головы, оно есть плод неизмеримого его невежества в деле искусства. Надо полагать, что критик отроду не видывал других иллюстраций, кроме как в плохих детских книжках или лубочных изданиях, а то бы он знал, что не только новое, но и старое искусство Европы наполнено иллюстрациями не только в высшей степени талантливыми, но и гениальными, где присутствуют и мысль, и поэзия, и самое глубокое творчество; поэтому для художественного произведения не составляет еще никакого стыда и позора быть „иллюстрацией”, как этого бы желал критик. Сверх того, сколько ни путешествовали по всей Европе картины Верещагина, повсюду вызывая восторг и изумление, начиная от самой простой публики и кончая высшими знатоками и талантливейшими художниками целой Европы, они еще никому до сих пор не показались только „иллюстрациями”. Курьезно, наконец, было то, как критик, совершенно по-тютрюмовски, упрекал Верещагина за „электрическое освещение” его картин, как за шарлатанское средство „взбудоражить внимание толпы” — не зная, конечно, что так же

освещаются везде теперь самые знаменитые классические картины, начиная с Британского музея. Курьезно также было то, как критик злостно обвинял Верещагина в рекламировании в пользу своей славы, для чего он даже не презирает угощать парижских рецензентов „тонкими обедами”.

Да, критики газеты не дошли даже до степени понимания писателей „Гражданина”, которые, все-таки, каковы они ни есть, а находили, что „Верещагин представляет собою крупную величину в нашей современной живописи... Главное значение Верещагина то, что он более всех наших художников напоминает большие европейские таланты. Он более всех способен к огромным задачам, к широким замыслам, к величавым и серьезным композициям. Он подчинил себе технику. Он в этом отношении все может сделать, чего нельзя сказать ни про одного из самых талантливых наших художников... Верещагин мог бы сделаться первоклассным всемирным художником, наравне с Деларошем, Жеромом, Каульбахом, если б он не наследовал от своего русского родства двух капитальнейших недостатков: неряшливой грубости и зависимости от пошлых литературных влияний. ...” („Гражданин”, 1883, № 36).

[631]

Х

Провинциальная наша печать представляет, в отношении своем к новому русскому искусству, явление очень утешительное. Во многих случаях она опередила печать столичную, потому что искренно и наивно радовалась тому, что было в картинах новых наших художников талантливого, здорового, правдивого, свежего, и не была заражена теми ретроградными стремлениями, которые в деле искусства так часто затемняют понятие у нашей столичной художественной „критики”. По части искусств провинция наша высказывается всего более со времени основания Товарищества передвижных выставок и первых путешествий его картин по России, т. е. с 1871 года. Можно было бы составить изрядный томик из того, что за эти почти пятнадцать лет было высказано в новом русском искусстве в разных краях нашего отечества, и в очень многих случаях тут встречаются отзывы, которые бы не мешало читать и знать всей нашей публике, всем нашим „критикам”.

Прежде всего останавливает на себе внимание то, с какою искреннею благодарностью и сердечным чувством относились жители и печать разных местностей, посещенных передвижными выставками, к самому этому предприятию. В этом они далеко превосходили почти все, что в этом роде было писано в Петербурге и Москве. Значит, цель великодушных „передвижников” была достигнута, и они могут гордиться тем, что затеяли и выполнили свое превосходное дело и принесли нашему отечеству такую крупную интеллектуальную пользу, какую редко кто еще приносил.

Уже с 1871 года стали появляться в печати эти выражения признательности, и одним из самых характерных является статья в „Донских губернских ведомостях” 1874 года (№ 84) под заглавием „Быть или не быть?” Но в последние годы такие выражения признательности не только не прекратились, но стали проявляться все чаще и чаще.

„Человек, лишенный возможности видеть произведения наших художников в Петербурге и Москве, должен чувствовать глубокую благодарность инициаторам передвижной выставки, — писал И. Я. в „Одесском вестнике” 1881 года (№ 235). — Насмотревшись на этот мир поэзии, идиллий, драм и трагикомедий, выхваченных прямо из природы, обновляешься духом, свежееешь нравственно, будто воспрянув к жизни из обыденного нашего вялого и однообразного прозябания”.

„Передвижные выставки, в продолжение десятилетнего существования, бесспорно произвели толчок в русском обществе по развитию любви к искусству и возбудили заметное стремление в нашей молодежи к изучению искусства, — писал Don Basilio в „Харьковских губернских ведомостях” 1882 года (№ 246).—Деятельность общества в передвижении выставок по городам России с каждым годом расширяется. Желание видеть произведения живописи начинает громко сказываться там и сям по различным городам, не вошедшим в цикл поездок выставки по России... Общество задалось не целью наживы и приобретения, а распространения знаний искусства...”

„Жизненность и сила киевской рисовальной школы многим обязана обществу передвижников,— писал Н. Мурашко в „Заре” 1882 года

(№ 285). — Когда-то было модой бросать в лицо художникам упрек в недостатке образования, умственного развития и т. д. Теперь мнение это надо бросить — очень уже оно легкомысленно. Чтобы составить общество и чтобы это общество было столь жизненно, нужно уже высокое умственное и нравственное развитие членов его. Я просил бы указать мне другое подобное общество литераторов, музыкантов или артистов...”

„Чрезвычайно отрадное явление представляет в нашей неподвижной общественной самодеятельности это товарищество свободных художников,— писал А. Ст-в в „Киевлянине” 1884 года (№ 261).— Это товарищество являет собою едва ли не единственный пример успешной и довольно живучей самодеятельности на русской почве...”; и затем следовали обильные выражения благодарности Товариществу и пожелания ему дальнейшего успеха.

„На передвижной выставке, здесь в Варшаве,— писал П. Щебальский в „Варшавском дневнике” 1884 года (№ 27), — на меня пахнуло родным, знакомым, дорогим, незабвенным. Как все это не похоже на ту однообразную условность, к которой мы привыкли здесь!”

Конечно, среди этих выражений удовольствия и сочувствия иногда раздавались и крикливые ноты антипатии к новому направлению нашего искусства. Так, например, г. Г. жаловался в „Южном крае” на проповедь „так называемого реализма, пошловатого, узко тенденциозного”, идущего в одну ногу с „задорно-претенциозным фельетонным враньем газет”; он жаловался на то, что „истинный реализм фламандцев не схвачен нашими художниками; они трактуют все уже под влиянием литературы, совершенно с фельетонными приемами. У нас образовалась новая школа, которую вернее всего можно бы окрестить „Фельетонною” (Южный край”, 1882, № 594). Но подобные отзывы составляют редкость. Большинство наших провинциальных художественных критик — совсем другого склада. В них очень часто высказывались самые верные мысли, самые меткие определения наших новых картин и наших новых художников.

Восстание молодых художников (1863) принесло крупные плоды, по мнению „Киевлянина”. „Теперь, через десять лет существования, Товарищество передвижных выставок пользуется почетной славой в России и Европе. Выставки его собирают десятки и сотни тысяч зрителей; их картины покупаются нарасхват; они — пионеры самостоятельного, оригинального,

национально-русского искусства. „Измена” академическим преданиям у „бунтовщиков” 1863 года выразилась в нежелании писать на заданную тему, взятую из чужой жизни. Художникам хотелось рисовать нашу русскую жизнь, русскую природу...” В картинах передвижников „изображаются, в огромном большинстве, русские люди и русская природа. Стремление к реализму и естественности и к правдивости сюжетов само собой указало рамки для деятельности: жанр и пейзаж. Историческая живопись менее далась русским художникам. Но зато жанр, пейзаж и портретная живопись имеют у нас таких представителей, которые поспорят с лучшими европейскими художниками...”

„Слова Леру; „Истинная цель поэтов — раскрывать человеческие страдания; роль же ученых — уметь их устранять” — привились не только к нашим поэтам, но и к художникам, — писал в 1883 году

[633]

Н. Шкл-ский из Елисаветграда в „Одесский вестник” (№ 5 октября). — По крайней мере, большинство сюжетов взяты из жизни народа и проникнуты реальной идеей...”

„Какое разнообразие и какая жизненность мотивов во всех этих картинах,—писал П. Щебальский по поводу передвижной выставки 1883 года в Варшаве.—Какая строгая, неукрашенная правда, какая реальность!.. Почти во всех картинах реализм является со всеми серьезными достоинствами, со строгою своею правдивостью, с полным отречением от всего искусственного, условного, манерного ... Благо возлюбившим правду в искусстве!” („Варшавский дневник”, 1883, № 27).

„Наиболее талантливые служители искусства в России, — говорила в 1883 же году „Заря” (№ 3),—самостоятельные в выборе сюжетов и в исполнении, поднимаются до уровня современного умственного движения и современных общественных интересов. Русские художники, очевидно, окончательно и навсегда покончили с „искусством для искусства” и обнаруживают ясно стремление активно участвовать в том движении мысли, которое находит себе выражение в лучшей части русской литературы и публицистики. Если за художественной беллетристикой никто не станет более отрицать важного культурного значения, если современное общество предъявляет художникам снова серьезные требования относительно оценки,

освещения и разъяснения окружающего, то в таком же положении оказывается и живопись. Впечатления художественных произведений, воспринимаемые тысячами зрителей, не могут проходить бесследно, и задача художника-живописца только тогда может считаться удовлетворительной, когда его произведение отвечает известной общественной идее, известному общественному настроению”.

„Разрыв с центральным художественным учреждением в России (Академией) произошел у нового поколения художников не от маленького частного несогласия, а вследствие крупных причин, — говорит некто А. в „Харьковских губернских ведомостях” 1883 года (6 сентября).— Новая школа одержала победу; очевидно, ее учение ближе подошло к условиям времени и места и потребностям страны... Наша художественная *alma mater* предписывает изображать жизнь и природу не так, как они есть, а так, как они отразятся в „розовом непременно” созерцании художника. Сообразно этому, все некрасивое, дисгармоничное в природе не найдет себе места на академическом полотне, которому может быть передано только прекрасное, изящное. Первое отличие передвижных выставок от произведений академической кисти — это сильное предпочтение, отдаваемое художниками-новаторами жанру. Искусство слова нашло себе лучшее выражение в романе и повести — живопись поневоле должна была покинуть свои романтические задачи либо бесконечное изображение природы и принести все силы на изучение быта и характеров... Мы не можем признать за отраднй факт почти полное упразднение исторической живописи в студиях передвижников, но совершенно оправдываем его, как необходимую реакцию против сброшенных оков...”

Но самое важное, что мы до сих пор встретили при изучении газет провинциальных, есть следующее глубокое замечание, которого

[634]

не делал еще до сих пор никто из всех писавших у нас о новом русском искусстве: „Нельзя считать случайным то обстоятельство, что в рядах наших художников вовсе нет глашатаев того человеконенавистничества и той исключительности, какие бы желали водворить в жизни российские ретрограды, псевдонародники и всякие иные сторонники застоя и социальной вражды.

Русское искусство работает заодно с прогрессивным лагерем русской печати и русского общества...” („Заря”, 1883, № 3).

Все это — утешительнейшие доказательства быстрого и могучего роста русской мысли в нашей провинции.

Конечно, в местной печати не обходится иногда без более или менее неверных определений достоинства той или другой картины, истинной ценности таланта того или другого художника, но в общем, в большинстве случаев, оценки эти в высшей степени справедливы и метки. Картины не только лучших наших художников, как, например: Перова, Прянишникова, Владимира Маковского, Мясоедова, Максимова, Савицкого, Ярошенко, Крамского, Репина, но и художников с талантом второстепенным, были приняты провинциею с величайшею симпатией и поняты столь же верно, как лучшею, интеллигентнейшею частью петербургской и московской публики и критики. По многочисленности таких критических статей в разных городах я принужден выписок из них не приводить здесь.

XI

Мне нет надобности рассматривать мнение публики и критики относительно пейзажей и портретов нового русского искусства. Так как они не затрагивали ничьих „интимнейших” убеждений, ничьих предрассудков, никаких преданий, то и не возбуждали ни споров, ни вражды. Выдающиеся по этим отраслям художники были признаны со всеми своими достоинствами и талантливостью без малейшего сопротивления и возражений. Пейзажи Шишкина, Клодта, Волкова, Мещерского, Орловского, Клевера, Судковского, Боголюбова, Бегрова, Саврасова, Васильева, Куинджи и других заняли, каждый по своему достоинству, место в симпатиях публики, точно так же, как портреты Перова, Ге, Крамского, Репина, Ярошенко. Лишь изредка высказывались такие явные неверности, как, например, то, что будто бы „из мастерской Крамского никогда еще не выходило ничего подобного портрету г-жи Вогау, никогда еще портрет не поражал в такой степени естественностью и простотою манеры” („Живописное обозрение”, 1883, I, стр. 187). Явно, в своем увлечении г. писатель забыл все прежние chefs d'oeuvre'ы, такие, как портреты Григоровича, графа Льва Толстого, Шишкина, Литовченко, Лавровской и многие другие, в том числе бывший на московской всероссийской выставке 1882 года портрет г.

Суворина, изумительно написанный и еще изумительнее передавший в лице представленного тут писателя все его всем известные качества. Но нельзя не отметить здесь также того странного заявления, которое было однажды сделано одним неизвестным критиком в журнале „Искусство”, по поводу признанных всеми (в том числе и им самим) за превосходные портретов Перова. „Перов — фи-

[635]

зионист, — говорил он, — тонкий и серьезный наблюдатель и совершенный юморист. Это высокохудожественная натура, которая искала выхода из непосредственной и узкой наблюдательности, стремилась в область обобщающей мысли и чаще всего — не достигала. Понятно, что такой глубоко серьезный талант, реалистический по натуре, но, стесняемый узкостью горизонта, должен был найти лучшее свое выражение в портрете”. Конечно, здесь высказано одно из самых смешных мнений, какие только являлись в нашей печати. Перов — превосходный портретист, потому что был стесняем узкостью горизонта. Неужели и все превосходные портретисты, какие являлись у нас и на Западе, писали отличные портреты именно по узкости своего горизонта? Или же так случилось с одним Перовым?

По части скульптуры споров и разногласия было всегда также мало. Когда явился Каменский, все с удовольствием признали его талантливость и с симпатией приняли то реальное, жизненное (хотя немножко расслабленное и сентиментальное) направление, которое он старался внести в свои произведения: „Мальчик-скульптор”, „Вдова”, „Первый шаг”. Протестующих голосов, можно сказать, почти вовсе не было. Позже, когда выступил Антокольский, он еще скорее и сильнее овладел симпатиями и поставил на свою сторону нашу публику. Противников его могучему реалистическому направлению у нас не оказалось, кроме, кажется, одного только художника А. Ледакова, написавшего („С.-Петербургские ведомости”, 1880, № 82) огромную статью, где он глумился над Антокольским и его реалистическим направлением в скульптуре. Он уверял, что „Христос” Антокольского изображает еврея, связанного по рукам и представленного в таможню за контрабанду”. Впрочем, у художника А. Ледакова нашлись товарищи в выговорах Антокольскому — в „Новом времени”, где тоже

остались недовольны „Христом”. Там же, по случаю проекта памятника Пушкину Антокольского, сугубо отличились, с необычайным остроумием, причем все остроумие состояло лишь в том, что Мельник, стоящий на самом верху, показывает рукою вниз, как бы приглашая Татьяну, Бориса Годунова, Пимена и других попробовать соскочить вниз, в виде упражнения в гимнастике. Но так как скала должна находиться среди бассейна, то приглашение Мельника еще остроумнее: это общая купальня для таких мужчин, как Пимен, Борис и пр., и для таких дам, как Татьяна. Пушкин же представляется евреем, который открыл эту купальню и приставил Мельника „для сбора денег за вход”. Нагородив всю эту безобразную чепуху, ценитель и судья объявлял, что „нелепее памятника нашему великому поэту выдумать трудно” („Очерки и картинки” А. Суворина, I, стр. 133). И все это считается острым и умным! Вот каким гнилым товаром художник А. Ледаков „с товарищами” угощали русскую публику по поводу новой скульптуры!

Про архитектуру у нас всегда так мало писали и пишут, ею всегда так мало интересовались, что почти не на что указать. В течение последних двух десятилетий у нас возникла новая школа народной русской архитектуры, и талантливейшие наши художники ревностно разрабатывали ее. Прекрасные создания их характерны и многочисленны. Но публика и печать, в большинстве случаев, были к ним довольно равнодушны или по крайней мере слишком вяло, мало и бесцветно

[636]

выражали к новому стилю свое сочувствие. При таком минусе проявления мудрено было бы обрисовать существующие мнения, если бы в последнее время не появилось одной статьи, где высказаны все главные аргументы против новой национальной нашей архитектуры и большинство ходячих в толпе взглядов по этой части. Выразителем этих мнений явился В. Чуйко в „Новостях” (1883, № 96), в статье о национальности и национальных вопросах. Когда дело дошло у него, после всего остального, до архитектуры, то он объявил, что в „новой русской архитектуре (начатой профессором Горностаевым и продолжаемой множеством его товарищей, учеников и последователей) нет не только национального, но и никакого стиля”; что „новые русские архитекторы могут достигать, при таланте, — своеобразных произведе-

ний, но никогда не создадут национальной школы в архитектуре, а будут лишь воскрешать и украшать то, что создали наши предки”; что такое „возвращение вспять есть уже признак бессилия и отсутствия творческой силы”; что, „если хотите (?), новые архитектурные создания Гартмана, Ропетта и многих других — это оригинально, но манерно, претенциозно, несвойственно материалу; это не творчество, а оригинальничанье, не заслуживающее внимания, потому что оно спекулирует на моду и на псевдонациональность...” и т. д. Любопытно было бы, однакоже, узнать от В. Чуйко и разных его единомышленников, в каком же, наконец, „стиле” позволительно строить в наше время, потому что ведь надобно же в каком-нибудь да строить? И если эти господа укажут на греческий, римский, итальянский, немецкий, французский, английский, какой угодно стиль, — то почему же один русский должен быть изгнан вон и недостоин даже считаться «стилем»? Еще полезно было бы от В. Чуйко узнать, имеют ли Пушкин, Лермонтов и Глинка право считаться людьми, создававшими в русском стиле, когда великие свои произведения основывали на старых народных материалах, языке и мелодиях? И надо ли считать „Бориса Годунова” и разные стихотворения Пушкина, „Песню о купце Калашникове” Лермонтова, „Жизнь за царя”, «Руслана» и „Камаринскую” Глинки лженациональными подделками, „не стоящими внимания” и доказывающими „бессилие и отсутствие творческой силы”? Впрочем, В. Чуйко достаточно проявил свою неприготовленность к трактованию архитектуры, когда уверял, что „камень нынче уступает место железу и стеклу” (желаем ему жить, особенно зимой, в железном доме!), что древняя русская архитектура, до Петра, „почти совершенно не знала каменных строений” и что она же „никому и ничему не подражала”. Читая такие строки, становится страшно за русского читателя, обязанного читать подобные невежественные вещи и, пожалуй, верить им.⁵

⁵ Тот же образ мыслей несокрушимо держался и после 1883 года. В протоколе комиссии для рассмотрения проектов на здание Московской думы было сказано: „Мы здесь *впервые* встречаемся с серьезным изучением русского стиля по памятникам, в приложении к современным монументальным постройкам” („Художественные новости”, 1888, 1 апреля, № 7). В одной статье неизвестного,

озаглавленной „Современное искусство”, мы читаем: „Самую трудную частью задачи для проекта Московской городской думы было требование сочинить проекты непременно *в русском стиле*, *т. е.* в стиле, не существующем для больших архитектурных сооружений. Есть у нас только пока кое-какие мотивы, из которых, быть может, когда-нибудь какому-нибудь гениальному человеку удастся создать в архитектуре нечто подобное тому, что сделал Глинка для русской музыки, Пушкин — для русской поэзии...” („Русская мысль”, 1888, май). В ответ на все сомнения и игнорирование существующего достаточно указать на „Иллюстрированный каталог” всероссийской выставки 1882 года, где собраны многочисленные характерные и высокоталантливые образцы новой русской архитектуры XIX века. — В. С.